Le chant : Son Histoire

Deuxième partie du livre :

Le Chant : Ses Principes et Son Histoire

par Théophile Lemaire et Henri Lavoix (1846-1897)

Heugel et fils (Paris) **-** 1881

Chant - Méthode

OUVRAGES DES MÊMES AUTEURS

HENRI LAVOIX FILS

Les traducteurs de Shakespeare en mimique, Baur et Détaille éditeurs,

La Musique dans la nature, Portier de Lalaîne éditeur.

La Musique dans l'imagerie du moyen âge, Pottier de Lulaine éditeur.

Histoire de l'Instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours, Ouvrage récompensé par l'Institut, Firmin-Didot et Compagnieie.

THÉOPHILE LEMAIRE

L'Art du Chant. Opinions sur les chanteurs anciens et modernes, ou observations sur le Chant figuré, par Pierfrancesco Tosi. Ouvrage imprimé à Bologne en 1723, traduit de l'italien et augmenté d'exemples et de notes, par THÉOPHILE LEMAIRE, Paris, 187A. Rothschild éditeur.

L'Art du Chant en Italie au XVIIe siècle au XVIIIe siècle (Chronique musicale)

LE CHANT SES PRINCIPES ET SON HISTOIRE

THEOPHILE LEMAIRE ET HENRI LAVOIX FILS

PARIS

AU MÉNESTREL,

2 bis, RUE VIVIENNE

HEUGEL ET FILS

ÉDITEURS DES MÉTHODES ET SOLFÈGES CLASSIQUES DU CONSERVATOIRE 1881

OUVRAGES DES MÊMES AUTEURS

AU LECTEUR

« Le chant disparaît, le chant n'est plus », telles sont les lamentations que nous entendons chaque jour, comme nos pères, il faut bien le dire, les avaient entendues à l'époque où le chant brillait de son plus vif éclat.

Il y a du vrai dans ce cri de détresse; le chant pour le chant n'existe plus, mais il y a aussi du faux, d'abord parce qu7en art tout se transforme et rien ne disparaît, ensuite parce que le chant ne peut pas plus disparaître que la musique elle-même.

Pendant la période de transition que nous traversons en ce moment, le chant se transforme chaque jour pour répondre aux nouveaux besoins de l'art moderne. La musique pour Te chant fait" place à la musique chantée, c'est la suite naturelle et fatale de l'évolution artistique dont l'histoire nous apprend une à une toutes les péripéties.

La virtuosité est nécessairement condamnée à disparaître, mais il ne s'ensuit pas de laque la science du chant puisse être négligée, bien au contraire ; plus la musique devient difficile et complexe, plus son interprétation doit être parfaite et sans reproche, et plus il faut que le chanteur connaisse jusqu'aux moindres secrets de son art. 0rt nous devons avouer que les maîtres du passé avaient compris et analysé avec une singulière intelligence les ressources de cet art du bel Canto qui, pour eux, constituait la plus grande partie de la musique.

C'est cette science et cette expérience pratique de l'art vocal qui paraissent aujourd'hui un peu abandonnées par les maîtres et les chanteurs modernes; dans leur ardeur à pousser en avant, ils semblent avoir quelquefois oublié de regarder en arrière, afin de mieux assurer leur marche et de demander au passé un enseignement dont l'avenir devait profiter.

C'est cet oubli que nous tentons de réparer. Encouragés par ceux qui occupent aujourd'hui le premier rang dans l'art musical, nous avons interrogé les anciens maîtres du bel

Canto pour appliquer leurs sages et pratiques préceptes à l'art moderne du chant, n'hésitant jamais à leur donner la parole, résumant pour ainsi dire leur enseignement en un corps de doctrine, puis, nous autorisant de leurs leçons, nous avons posé les règles qui nous paraissaient les meilleures, appuyant encore nos propres théories sur des exemples empruntés aux chanteurs et aux professeurs contemporains les plus autorisés. Nous espérons, grâce à cet éclectisme,avoir fait une sorte de méthode des méthodes qui pourra rendre quelques services au moment où l'art se préparant à de nouvelles destinées semble pour ainsi dire reprendre haleine avant de continuer sa route»

L'histoire était le complément nécessaire d'une méthode comme celle que nous présentons au public. C'est pourquoi dans la seconde partie de cet ouvrage nous avons raconté quel usage les compositeurs avaient fait de cet instrument unique qui a nom la voix humaine, quelle chaîne non interrompue reliait depuis le moyen âge les maîtres du passé à ceux du présent.

Étant donné notre plan, le lecteur ne s'étonnera pas des nombreuses citations que renferme la première partie de ce livré. Pour ne pas multiplier les notes, nous avons pris soin de dresser une véritable bibliographie de l'art et de l'histoire du chant dans laquelle on trouvera les titres et la désignation de tous les livres, de toutes les méthodes anciennes et modernes que nous avons dû citer ou consulter. Pour les ouvrages qui n'appartiennent pas au domaine public, il nous faut remercier les auteurs, éditeurs ou propriétaires qui ont bien voulu nous accorder leur autorisation. Citons au premier rang: MM. Heugel, Brandus, Richault, Mme Battaille, Mme Parvy-Graff.

Pour un travail de ce genre, bien des collaborations de toute espèce nous ont été nécessaires* Nous ne pouvons mieux finir cette préface qu'en témoignant notre gratitude d'abord à la haute administration des Beaux-Arts, sans les encouragements de laquelle nous n'eussions jamais pu mener à bien notre entreprise, puis à l'éminent professeur

Marmontel, dont les excellents conseils nous ont bien des fois soutenu dans notre tâche. M. le docteur Nitot, en se chargeant de la partie médicale et physiologique, a acquis lui aussi tous les droits à notre reconnaissance, et enfin n'ouvrons pas le premier chapitre, avant d'avoir consacré un souvenir au pauvre et regretté Jean-Gustave Bertrand, qui avait dû dans le principe collaborer à l'ouvrage que nous terminons aujourd'hui et qui jusqu'à son dernier jour n'avait cessé de s'intéresser à un livre dont il avait cru d'abord pouvoir être un des auteurs.

DEUXIÈME PARTIE

HISTOIRE DU CHANT Le chant dans l'antiquité et an moyen -âge.

A côté delà théorie dû chant, à côté de la pratique de cet art difficile, dont nous voyons la décadence se faire chaque jour pour ainsi dire plus profonde et plus rapide,, il n'est pas de meilleur enseignement que de jeter les yeux sur le passé, que de raconter quelle place a tenu dans la musique cette science ;du fœ» cAaHfe?-aiyourd'hui trop négligée. C'est un principe maintenant établi qu'il n'est pas de leçons fructueuses, si on ne prend pas soin de montrer à [celui qui apprend l'exemple des-maîtres qui ont excellé dans leur art; l'histoire est le complément indispensable de toute élude sérieuse. Dans la partie didactique de ce travail, nous avons reproduit les opinions des plus grands maîtres et des;plus ihabiles chanteurs, nous avons, si nous pouvons nous exprimer ainsi, .codifié leurs .règles les plus sages, .les plus indiscutables.

Il nous reste •maintenant à voir quelle chaîne non interrompue relie entre elles les écoles .qui pendant plusieurs siècles se sont succédé,; nous les verrons itour à tour grandir et progresser ; nous expliquerons comment se sontiC.pnser.yees les grandes traditions ,du chant, par quel concour;s,de circonstances ellcssc sont altérées.au point d'être presque oubliées.. Nous avons cité les préceptes des maîtres, inous montrerons leurs exemples, et,après ce voyage à travers le passé, npus rpourrons faire comprendre quelles causes ont amené l'art du chant à l'état où il .estlonibé'de nos jours, heureux s'il nous est donné en même temps diapporler le remède,qui doit en quelque Gh.ose guérir la plaie .que nous aurons (touchée du doigt.

De l'antiquité, ,np,us;avonsipcu de chose à dire. Jamais le gufil giiot mendacesGmcins,fut;plus vrai quelorsqu'il.s'.est agi de.nolrear-t. Iln'cst pas de notre,ressort d'entrer dans \e.s polémiques soulevées au sujet de la musique grecque. Si les textes de quelques philosophes jettent un jour tremblant et douteux encore sur la théorie musicale des

Grecs, si quelques hymnes qu'on dit avoir déchiffrés nous donnent des spécimens de leurs mélodies, si un grand nombre de représentations figurées nous renseignent sur leurs instruments et leur usage, rien, absolument rien, malgré les longues discussions dont la musique grecque a été et est encore le sujet, ne nous donne le moindre document sur l'art du chant proprement dit. U est permis de supposer avec Fétis qu'à l'imitation des Orientaux, les Grecs ont surchargé leurs mélodies de traits et d'ornements, mais aucun monument ne vient éclairer cette question, aucun texte ne nous dit de quel genre étaient ces ornements, ni comment étaient exécutés ces traits.

On sait que les Grecs tenaient en grand honneur la voix humaine, « sans laquelle, dit Platon, l'emploi des instruments n'est qu'une barbarie. » On semble croire, d'après Aristide Quintilien, et d'après l'hymne de Calliope, un des plus importants débris de la musique grecque qui nous soient restés, que le ténor chantait du la au si.

L'histoire nous a conservé les noms de quelques chanteurs et chanteuses qui paraissent avoir été de remarquables virtuoses, tels que Stesichore, Xenocrite, Cléomène, Tlîcono, comme chanteurs et Nosside de Locres parmi les femmes ; et encore n'és'k-on pas bien sûr que ces artistes n'aient été plus compositeurs encore que chanteurs ; mais tous ces renseignements sont vagues et offrent une bien faible pâturé à notre curiosité. Que les Grecs aient chanté, cela est incontestable ; qu'ils aient bien chanté, il faut le croire, puisqu'ils le disent; mais comment ont-ils chanté, c'est ce qu'il a été impossible''-de démontrer, jusqu'à ce jour'du moins.' M. Gevaert, dans son Histoire et Théorie de la musique dans l'antiquité, a traité la question ; mais s'il a jeté, après Bellermann, quelques 1 nouvelles lumières sûr la théorie musicale des Grecs, il ne nous!à riëri appris sur leur art du chant proprement dit.

Il n'en est pas de même dû moyen âge; longtemps on a cru que cette immense période de dix siècles qui séparait l'antiquité de la renaissance n'était qu'une longue léthargie de Ilntëlligëncé humaine, qu'un profond sommeil des peuples Depuis un siècle, le nuage qui empêchait d'admirer

le moyen âge dans toute sa splendeur 1 s'est dissipé peu à pèù; on:-'à compris quels trésors de génie, d'intelligence, de travail avaient dépensé ces hommes qui, pendant toute la période qui a précédé l'époque de la Renaissance, avaient su, au milieu des plus inextricables difficultés, aumilieu du bouleversement des connaissances de l'antiquité, jeter les fondements delà civilisation moderne.

Là musique, elle aussi, avait pris sa part dans cet immense mouvement de rénovation. Depuis cinquante ans, grâce aux travaux dès Perne, PREMIÈRE ÉPOQUE 245

desFétis,desCoussemaker,desDanjou, desKiessewetter, desTh.Nisard, de tous les fondateurs, en un mot, de la moderne histoire musicale, nous voyons la musique surgir du moyen âge, non point certainement brillante et variée comme elle l'est aujourd'hui, mais infiniment plus riche qu'on l'avait supposé. Les rythmes, l'harmonie, les formes mélodiques, les instruments ont été soigneusement étudiés; on est parvenu, du moins en grande partie, à lire les neumes des manuscrits, on a dépouillé les traités, les monuments, et on a découvert un art bien différent du nôtre, il est vrai, mais un art véritable, là où on avait cru qu'il n'existait que des essais lourds, barbares et informes.

Dans cet ordre d'idées, une des plus intéressantes études est celle qui nous permet de, savoir comment étaient exécutées les mélodies du plain-chant, et de reconnaître que, loin d'en être réduites à la,lourde monotonie qui les attriste aujourd'hui, elles empruntaient à des chanT teurs habiles une grande richesse et une étonnante variété. En effet, jusqu'à la prédominance de la poésie profane sur les textes sacrés, vers le treizième siècle, c'est dans la musique de l'Église que s'était réfugié le sentiment artistique.

Quelle que soit l'époque, quel que soit le caractère d'un art, toujours il reste une place pour la fantaisie du poète, pour le caprice de l'artiste; or, les hommes astreints à chanter ces mélodies pour ainsi dire canoniques et dont les formes étaient réglées d'avance, et qui, en somme,, se renouvelaient peu, durent nécessairement donner libre

essor à leur imagina lionsur ces thèmes, et les broder à, peu, près, comme nous avons vu broder les compositions modernes, Nous n'ayons pas à examiner s'ils sont restés en cela fidèles aux traditipns qui avaient donné naissance au chant religieux; mais ces traits, ces vocalises, ces appoggiatures, ces ports de voix dont nous retrouvons Lesqtraces dans les monuments laissés par ces siècles reculés, constituent un véritable art du chant et appartiennent au, sujet que nous traitons aujourd'hui'i et nous devons en dire, quelques mots si nous voulons expliquer les origines et l'histoire, du chant moderne.

Au siècle dernier» Poisson, dans leJT chant grégorien, .avait, deviné ce que les musicologues ;ont découvert plus tard :.« Les anciens,.dit-il, avaient beaucoup de notes multipliées sur une même corde et sur/une même syllabe ; c'est ainsi qu'ils faisaient la tenue. Les réviseurs du chant romain ont retrouvé presque toutes cestenues. ».......,..,.- ...,,,,,, --.-..;."..,'..;..,.;.."",..'.,:

Plus tard, et presque de,nps jours,. Bainia relevé le même fait,: « Au moyen âge,, on faisait, dit-il, usage, du piano, du forte, dp crescendo* du decrescendo,, du trille, du gruppetto, du mordant. Tantôt 2i6 Lî CHANT

Oîi accélérait la mélodie, tantôt bri là ralentissait; tantôt ofl conduisait les sbris dû piano ait piariissiiho ; d'aûtr'ëê fois oh les enflait du piàftë àù fbrtissiiho. s

Si nous cherchons eh dehors de là musique religieuse, ribus trouvons encore des preuves certaine?; de' l'existence des Mariées et des ornements dans le chant. Fikis hous dit que le bàfde Gallois qui Voulait se faire recevoir dans là troisième Catégorie des bardes (celle dès chanteurs) devait connaître treize styles d'expression, et Fétis dit avoir entendunii criant gallois tfâditionhéi exécuté par trois chanteurs t}iii disaient chaque couplet sûr la riiêhié musique, iiiàis avec de notables différences d'ëxpi'éssibh et de nuancé. *

Des nos premiers pas dans 5 l'histoire dû chant, nous avons' à coristàter Un fait curieux dont l'influence Se fait sentir jusqu'à notre époque i Il est pi'oiive, et les textes sont

absolument âffirrnatifs, que dès les commencements du mo;yën âge les italiens ont eu et de beaucoup Ut supériorité sur les chanteurs français. Doués de voix plus légères ëi plus souples, ils avaient su de bonne heure les exercer et dès le huitième siècle,, la virtuosité avait été l'objet d'un sbin tout spécial et d'Une étude attentive. Une anecdote nous donné sur Cô point des détails précis en même temps qu'elle nous apprend comment l'art du chant avait été introduit dans notre pays pendant la période cariovirigienrië. Dès que les relations s'étaient établies entre les premiers Francs et les papes, de nombreux efforts avaient été faits pour réformer lô chant religieux français. En 7o4, le pape Etienne avait donné à Pépin des chantres pour instruire ceux de sa chapelle, et quatre ans plus tara une copie de l'antiphonaire romain. Charlemagne poussa plus loin encore sa sollicitude pour la splendeur du chant religieux, et lorsqu'il alla à Rome il emmena avec lui les chantres de sa Chapelle. Ceux-ci rie tardèrent pas a entrer en antagonisme avec les chantres romains. Voici comment le moine d'Àngoulôme, dans sa vie de Charlemagne, raconte cette altercation. J.-J. Rousseau, dans son dictionnaire de musique, a traduit ce passage dont nous extrayons ce qui peut intéresser particulièrement notre sujet. « Les Français prétendaient chanter mieux et plus agréablement que les Romains ; les Romains se disaient ies plus savants dans le chant ecclésiastique, qu'ils avaient appris du pape saint Grégoire, et accusaient les Français de corrompre et de défigurer le vrai chant. La dispute ayant été portée devant le seigneur foi, les Français qui se tenaient forts de son appui insultaient aux chantres romains. Les Romains, fiers de leur grand savoir et comparant la doctrine de saint Grégoire à là ruslicitédes autres, les traitaient d'ignorants, de rustres, de sots et de lourdes bêtes [eos stultos, rusticos et. ihdoctos PRIÎMT-fcRE ÉPOQUK 247

velul bruta ammalia afftrmabani). Comme ces observations ne finissaient pas, le très pieux roi Charles dit à ses chantres : déclarez-nous quelle est l'eau la plus pure et la meilleure, celle qu'on prend à la sptirce vive d'une fontaine ou des rigoles qui n'en découlent que fle bien lom ? Ils dirent tous,

que l'eau de la source était la plus plirë, et celle des rigoles d'autant plus altérée et salé quelle Venait de plus loin. «Jiemontez donc, reprit le seigneur roi Charles, à la fontaine de saint Grégoire dont vous avez évidemment corrompit le chant .Ensuite le seigneur roi demanda au pape Adrien des chantres pour Corriger le chant français, et le pape lui donna Théodore et: Benoît, deux chantres savants et instruits par saint Efégôifë lui-même',' il lui donna aussi des antiphonaires de Saint Grégbiré qu'il avait hôtés'luiriiêihe en note romaine. De ces deux chantres, le foi Charles, dô retour en France, en envoya un à Metz et l'autre à Soissons, ordonnant à tous les maîtres de chant dès villes de France de leur donner à corriger les antiphonaires français que chacun avait altérés par des additions et retranchements à sa mode, et tous les chantres de France apprirent le chant romain.qu'ils appellent maintenant le chant français. Quant aux sons tremblants, flattés, battus, coupés dans le chant (trilles; groupes, appoggiatures, mordants), les Français ne purent jamais bien les rendre, faisant plutôt des Chevrotements que des roulements, à cause de la rudesse naturelle et barbare de leur gosier. Du reste, la principale école de chant demeura toujours à Metz,'et autant le chant 'romain surpasse celui de Metz, autant le chant de Metz surpasse Celui des autres écoles françaises. » (I).

l\ y a là un fait des plus intéressants, quoique quelques détails puissent être discutis. Ainsi Fétis, dans son Histoire générale de la nmsique, f:\it remarquer avec raison qu'il y a une erreur de la part du moine d'Angoûlôme, au sujet de Théodore et de Benoit, car en les supposant âgés seulement de deux ans au montent ou le pape Grégoire mourut èri 604, ces chanteurs n'auraient pas eu moins de cent quatre-vingttreize ans à l'époque où le pape Adrien les aurait envoyés en France, èri 787. Il est donc certain qu'ils ne furent pas élèves dupapeGrégbii'é, mais qu'ils en continuèrent les traditions et les importèrent en France.

(i) Coi'recti snnt Ântiphoiifii-ii Francorum, quos unusquisqué pro silo arbitrio viliaverat, addens vel minuens; et omnes Fraudas Cantoves didicmint- nofam Romanam (juaipi nunc yocaut notatn Fmnciscam : excepto quod iremitlas vel yimiulas, sjye collisiùiksvÀ secabiles vocesin Cantu non

poterunt perfeete exprimera Franci. Naturali voce liarbarica frangentes in gutture vocès, quam polius exprmien1.es. Majus auteni Magisteriwn Cantandi in Melis 'civifoito remansit; quaiitnmqiie Magisleviunï Romanum superat metense in arle cantilense, tanlo superat Metensis cantilena cœteras seliolas Gallorum.

Des écoles furent; fondées, à l'imitation de celles de Metz et de Soissons,,à Lyon, à Troyes, à Sens, et dans d'autres villes encore.

C'était l'Italie qui avait donné le signal delà fondation de ces écoles, lespremiers modèles de nos Conservatoires et de nos'maîtrises. Peutêtre avaient-elles existé dans les derniers siècles de l'empire romain, mais c'est au nom de Grégoire le Grand que se rattache le souvenir de ces grandes écoles de chant qui donnèrent naissance à celles de France, d'Allemagne et d'Angleterre,

" Jean Diacre, l'historien de Grégoire le Grand, rapporte que ce pontife ne dédaignait pas d'apprendre lui-même le chant aux enfants, et il ajoute que l'on montrait encore à Rome le lit sur lequel il s'asseyait pour faire travailler ses élèves, l'antiphonaire dont il se servait, et. le fouet dont il menaçait les enfants. Charlemagne, à son exemple, assis-, tait fréquemment aux leçons des élèves de son école.

C'était à Rome, dans deux maisons distinctes, l'une au pied des degrés de Saint-Pierre, l'autre dans le voisinage de Lalran, que saint Grégoire avait établi son école de musique et de chant. .On a vu que non seulement ces écoles servaient à former des chantres capables de conserver le chant romain ; mais elles étaient une pépinière de maîtres qui devaient porter en Europe les traditions de l'art musical. Les deux chantres que le pape envoya à Charlemagne s'appelaient Pierre et Romanus.

Toutes ces écoles étaient constituées de la façon la plus pratique. Les enfants et les chantres vivaient en commun et on donnait, d'après Rucange, le nom de Aephonotrophiurn à l'endroit où ils étaient réunis. Leur chef portait le nom de

Primicier ou de Préchantre.

Dans VEntretien des musiciens, d'Annibal Gantez, c'était le maître de chapelle qui* au seizième siècle, remplissait les fonctions d'instituteur des enfants de chœur ; mais pendant le moyen âge le préchantre était un des hauts fonctionnaires de l'Eglise. Les auteurs de cette époque nous ont laissé des règlements à l'usage de ces écoles, et celui de l'illustre Jean Gerson, principalement, est remarquable par sa sagesse, son élévation, par la profonde connaissance des enfants et de leur caractère. « Châtiez les enfants, dit-il, mais qu'ils sachent bien que ce n'est pas par colère, mais bien par amitié ; gardez-vous de vous moquer d'eux, l'enfant doit se sentir aimé mais non bafoué. » L'auteur descend jusqu'aux plus minutieux détails : «Qu'ils s'habituent à être sobres, c'est à ce prix qu'ils conserveront leur voix. »

Ainsi élevés, les chanteurs connaissaient toutes les finesses de leur PREMIÈRE ÉPOQUE 249

art, et il n'est pas étonnant qu'ils aient su enrichir le chant sacré de broderies et d'ornements qui devaient paraître à leurs contemporains des merveilles d'art et d'habileté. 11 ne faut pas oublier, comme nous l'avons dit plus haut, que le plain-chant avait régné,, presque sans partage, sur toute la musique jusqu'au treizième siècle, et par conséquent nous n'avons pas à nous prononcer sur la convenance de ces broderies dans le chant religieux. Du reste, il existait dans le texte liturgique un certain nombre de mots sur lesquelsies chantres avaient la liberté de se livrer à toute leur fantaisie. D'après une ancienne tradition chrétienne dont saint Augustin nous a laissé le souvenir elle sens, quelques chants étaient suivis d'un certain nombre dénotes Chantées sur des voyelles sans signification ; ces notés appelées neumes ou jubili rendaient, par une pensée poétique, la foi et l'adoration des fidèles qui semblaient ne plus trouver de paroles pouf exprimer leurs sentiments. Ces voyelles désignées par les mots evovae offrent un singulier rapprochement avec l'ëvohe des Grecs. Plus tard, le mot alléluia remplit le même office : « L'alléluia, dit saint Ddalfic {consuetudines cluniacenes), se chante à la fin de la

séquence avec un neume ou jubilUs, et on répète la lettre a, a en faisant de nombreuses modulations. » Ces vocalises ou broderies étaient quelquefois plus longues que le morceau lui-même et de nombreux auteurs se plaignent de l'importance donnée à ces sortes de fantaisies vocales. Walter Gdington, dans le chapitre de modo psallendi, de son traité de spéculations mmicce, dit que les ornements du chant devaient être exécutés à voix légère et sans paroles.

Dans les pièces farcies, c'est-à-dire celles dans lesquelles un texte nouveau était ajouté au texte liturgique, d'interminables broderies étaient chantées sous le mot Kyrie, et nous pourrions, sans être trop hardis, supposer que là est l'origine de notre expression Kyrielle. L'amen, le secula seculorum offrent de nombreux exemples de ce genre. Le mystère des vierges sages et des vierges folles, dont le manuscrit date du dixième siècle, présente dans son écriture neumatiquë un grand nombre d'agréments et de fioritures.

Cela dura jusqu'au quatorzième siècle à peu près ; à partir de ce moment la musique profane commençant à prendre sa place dans l'art, le pape, les évéques et les moines pensèrent qu'il était bon de donner plus de gravité au chant religieux, de le dépouiller de ses ornements afin de distinguer le plain-chant de l'élément mondain qui faisait irruption de tous côtés.

Au plain-chant fleuri succéda, jusqu'au seizième siècle, le chant reli- 2;j0 KEOHAX'li

giëùxsimple dont nous avons:conservé la tradition. Au commericement dit quatorzième siècle le pape Jean XXII bannit les ornements: chu chant sacré. C'était saint Bernard; qui avait,, pour ainsi dipe réglé cette nou yelle manière de chanter dans ses statuts de l'ordre de Gîte.aux, :; «Il faut, dit-il, que dea hommes chantent d'une manière virile et n,on avec des voix aiguës et factices comme des. Voix de femmes ou d'une manière lascive et légère Comme des histrions.■».. Il ajoute,,par manière de précaution, que les chantres feront bien de ne pas chanter dû liez,. de ménager

leur respiration et de rie pas crier outre mesuré.

La réforme ne s'appliqua pas a. tous les ordres, et là mode dès broderies, et des ornements sur les thèmes du/plain-chant fut reprise avec plus de fureur que jamais vers le seizième siècle. Nous lisons clans le Traité historique et pratique sut? le chant ecclésiastique de l'abbé Lcbeuf :. « Si, fidèles à l'esprit de saint Bernard, les religieux de Citeaux avaient conservé dans le chant la simplicité ordonnée par leurs fondateurs, il.n'en était pas de même des moines de Cïuriyqui, au contraire, aiinaient dans le plain-chant les nuances de la variété. » Un livre curieux, de Françesco Severi, dont nous aurons encore à parler au sujet du dix-septième siècle et intitulé Salmi Passegiaii (Rome 1615, iri-4°j, nous montre qu'au seizième siècle les ornements sur le texte liturgique étaientfort à la mode à la chapelle Sixtine.

Mais quels étaient ces ornements, quelles étaient ces nuances dont l'existence nous est prouvée par les textes anciens ? En principe, cela différait moins qu'on ne pense des artifices dont nous enriGliisso,ns aujourd'hui notre chant; l'emploi des divers registres des voix, les différentes modifications dans l'émission duson, enfin les fioritures, ports de voix et broderies, variaient les mélodies du plain-chant; corinne elles varient les nôtres.

Les chantres dumoyon âge employaient la voix de poitrine, de gorge et de tête; en général, ils n'unissaient pas entre eiyx ces registres.; cependaritMarchettOjdont Gerbcrt a reproduit le traité dans ses scriptores, ecclesiastici de musicâ sacra, etc., dit qu'un des ornements du chant consistait à passer de la voix de poitrine à la voix de tête (fausset), ce qui, remarquons-le en passant, ressemble terriblement à notre tyrolienne moderne. Mais il ne faut pas discuter des goûts et des couleurs de chant et nous savons par Jérôme de,Mo ravie, dont Goussemaker a publié le manuscrit, que les voix ne devaient point changer de registre. Nous traduisons le vieux théoricien : « Il est nécessaire que les voix dissemblables ne se mêlent pas dans le chant, soit la voix de poitrine avec eelle de tête, celle de gorge avec celle de tête. La voix de poitrine est PliEMÎMI! ÉPOQUE 2;SI

réservée aux hôtes sur aiguës. Généralement les voix graves'ëi basses sont de poitrine, les Voix légères et hautes sôiît de tête, cëflés de gorge sont intermédiaires; on' ne doit pas les mêler dâfts le Chant, ïriâis 1§ voix de poitrine doit rester telle ainsi que là vois 3e gorge et de tête (1);» . ■; .. ;;

L'emploi de là voix de fausset était fort corwmun 1, et les fôgislàtéïtps de là disèiplifië ecclésiastique s'étaient vus forcés de le coffidafHîïer Chez les môiriës éôîrime chez les religieuses; La voix de basse" étaft: àtissi fort en usage; et même On avait fini par abuser siMgalïèrèïrièrit. de son timbré pûissahtj mais lourd; ;..;..-

Théodulfe, évêqûe d'Orléans, coridamiïë iësgrosses Voix dëba'ssë (ML ces taurine) et les chanteurs qui avaient corrompu parleurs beuglements la pureté du plain-chant, Oh voit bien que le moyen âge né diffère pas encore si radicalement de notre époque moderne, il semblé même que les castrats n'aient pas été inconnus dans les premiers Siècles de cette période, car si on en croit Balsàmon. de Constance, ce fût un castrât nommé Manuel qui introduisit à Smolensk le chant religieux.

C'est l'examen sérieux d'un curieux document laissé par le moine Nokter Balbulus qui a permis de savoir que les chanteurs savaient employer les nuances dans le plain-chant. Ce monument esta l'abbayëcle Saint-Gall, dans un manuscrit des plus précieux qui, outre sa notation en neûmes, porte un certain nombre de lettres dont le sens resta longtemps inexpliqué. On crut d'abord que ce manuscrit était un des deux antiphonaires que le pape avait envoyés à Charlemagne; un travail récent du père Sciiùbigef a détruit cette hypothèse ; mais le inonumerit, saris avoir une aussi illustre origirie, n'ëri est pas moins cl'unë incontestable autorité, et il est intéressant de découvrir'le sëris des signes conventionnels qu'il renferme; Une lettre de Nokter Balbulus. adressée à Lampert, contient l'explication de ces signes soigrieusement étudiés par le savant Tlk Nisard. Cette épitre porte l'explication de l'alphabet des

vingt-trois lettrés employées dans le manuscrit de SaintGall, et il est prouvé aujourd'hui qu'elle est l'a. clef de,ces signes qui, 1 pour la plupart, indiquaient des nuances soit de mouvement» soit de piano bu de crescendo; ainsi a signifiait altus (plus fort); ccitius (plus vite).

Il n'entré pas dans notre plari de reproduire ici la lettre de NoRtef qui est aujourd'hui imprimée daris les riieilleùrs traités de musique du

(1) Nulla igitur ex his (vocibus) alteri ligatur in cantu, sed vox pectoris pectôrali, gutturis gutlurali, capitis aiïtem capilali. moyen âge de Fétis, Goussemaker, Danjou, etc., après avoir parû dans les recueils de GanisiUs, deMabillôn et de Gerbert; aussi nous contenterons-nous de signaler ce document quijette une si vive lumière sur l'ëxécutibn du plain-chant orné au moyen âge.

Suivant Baini, c'étaientencore deslettres de ce genrequi* dansîles manuscrits deRêimSj de Metz, de SoissQnSi envoyés à Pépin, et h Çharle-, magne parles papesPaul I", Adrien j*.* et Léonlit, ainsi que dans ceux, de Rome, rappelaient aux musiciens! certains ornements mélodiques*. C'était vpour timides, t pour tremulé, çpoUf colKsibilès, s .pour secâbiles, p pour podatus, « et beaucoup d'autres que les Français ne pouvaient exprimer avec leurs voix peu flexibles. »

■;.. Tous ces mots seraient pour nous autant d'énigmeS; siilesvieux théoriciens n?Naiënt pris soin de nous lese

Lorsque la riotatiori du plain-chant, tel que nous là connaissons aujourd'hui, fut introduite dans la musiqUe et succéda aux rieUmeS, On rie crut pas devoir représenter par des signes les traits et les ornements que l'écriture neumatique, plus Gompliquéej reproduisait au moyen de lettres et de-, signes particuliers. Oh en garda un principal qui prit le nom générique de plique, laissant à l'enseignement oral et un peu à,; l'arbitraire du chantre le soin de suppléer à la simplicité de l'écriture à peu près comme les compositeurs du dix-huitième siècle écrivaient leurs mélodies sans indiquer les traits et les broderies dont les virtuoses devaient les surcharger.

Les théoriciens du moyen âge avaient laissé des tableaux de neumes dans lesquels on trouvait un grand nombre de noms appliqués à des signes non moins variés. Lorsqu'on eut déchiffré (ou à peu près) ces signes, on découvrit que beaucoup d'entre eux indiquaient les ornements du chant.

Voici, en peu de mots, à quoi se réduisait ce système : ces ornements portaient le nom de crispatio,trepldatio, reverberatio, vinulse, voces tremulw, copula, hocheti, qui signifiaient tremblé, flatté, trille, vocalise, notes piquées, etc. Les premiers mots sont à peu près synonymes, et l'expression voces tremulœ dépeint assez exactement le genre d'ornement dont il est question: c'étaient des trilles et des tremblements. Les voces tremulœ devaient être exécutées sans les articuler l'une après l'autre en prolongeant sur toutes la même émission de voix et la même respiration. « Cependant, quand deux notes devaient être exécutées sur une seule syllabe, le chanteur habile devait les séparer l'une del'autçe, et non les exécuter comme une longue. >> Celte, sorte. de PREMIÈRE ÉPOQUE 253

trériiblément soutenu était surtout employée sur les cadencés et les finales,

Il est peut-être bon au point de vue historique de remarquer que; Cet artifice de chant se retrouvera ou à peu de chose près au Commencement du dix-septième siècle/ dàris les nuovë mùàîetiè de CàCcini/ ou il portera le nom de trillo. Plus tard; au dlx«huitieine;sièelë,ie #e Sera aussi meritibririé dans Tbsi; niais cette fois le Vieux chanteur remarquera 1 que cet Ornement ésttbut à fait abandonné. ; ' :; J •■■:

D'après Âufelianus Reomensis cité par Gerbert, Gui d'Àfrezzp note aussi les voces tf émulas.., h&cppula était une bfpdefië faitepa*'le tériPf sUr une tenue de la basse ; « La• çopula est si utile, ditJean de Garlàndë au Onzième siècle, que, sànsélle; il ri?y à point de eharitparfait. » Le hœhetus. représentait de véritables rioteS piquées ! les 1 canons qui 1 le; condamnaient le désignaient comme

morcelant et coupant la mélodie. Dans plusieurs cas, le mot hœhetus s'est appliqué aussi, soit à la syncope, soit à un gpnre de composition où la syncope jouait un grand rôle'Les

appoggiaturés doubles et simples ascendantes ou descendantes étaient nombreuses ainsi que les ports de voix, et tous ces artifices peuvent être classés dans les liquescentes voces Citées: par Gûido.

Le trille disparut à peu près du Chantàpàrtir du quatorzième siècle, mais à la fin du seizième, dit de Coussemaker, un certain Jean Luc Gonforti, chantre de la chapelle pontificale* le renouvela avec Te plus grand succès. Le Podatus semble avoir été aussi une sorte de trille, car il se faisait « par un mouvement de l'épiglotte subitement exécuté avec répercussion du gosier. »

Les ornements, cohiriïè nous l'avons dit plus hautj étaient repré sentes par des lettres et le plus souvërit par des neumes qui vinrent se fondre dans la semi-brève et la plique du plain-chant. Yoiçi les noms de quelques-unes de ces neumes et, d'après Vhistoire générale de la musique de Fétis, et l'histoire de l'harmonie au moyen âge de, Coussemaker, le genre d'ornements qu'ils représentaient :

Epiphanus... . .. Port de voix ascendant.

Cephalicus.. .... Port de voix descendant.

Quilisma ... Gruppetto ascendant.

Ancus.... . . . . Gruppetto descendant.

Pressus. .. ..■'.'.'.. Trille (vox tremula).

Gulturalis . . .. Notes répétées.

Nous avons rapidement étudié dans ce chapitre l'histoire'.de l'art du 234 . LE-CHANT

chant au nioyen âge telle qu'elle nous-apparaît dans les dpcpménts laissés par les théoriciens, ou des manuscrits dont les musicologues ont déchiffré les signes; mais dès Te onzième siècle on découvre les premières tracés d'Un art; singulier que nous ne pouvons omettre de sujnaler, car au seizième siècle nous létrouvons florissant et eûltivè a ce

jpotnt, que: c'est presque, lui qui, à cette époque, constitue l'art dû chant tout enifïer,. Nous voulons parler du dJchant ou lIne S'agit point ici de l'hafmonie pàr'quïntes et par quartes qui, a/u moyen âge,i avait aussi pris le nom de déchant, mais bien de variations vocalesKqûe les ;clîantres impïjayisàiëht SUT les cantilênes du liituel. Prenant làTibtë 'dûfJé'Stë saèré, Mffiprbvisàtéur 'là 'brodait en-notes de'passagé'étla Subdivisait de telle façon,; que les maximes se changeaient en ItohgUeSj îes longuesien M etc.,. et qu'il mettait/à exécuter Ces mesures de moirittre valeur' le temps qu'il aurait mis à ténfe;là no'teqwTût de départ. 'C'est, le procédé employé; dansiïfe ;e%ïtrep/bïrrt; 'C'est ïe procédé des variations. iCétte diyisibn des'Figures de iongùé'valeur en notes de valeurs plus petites sessuibidivisapt au gré: du chanteur (prenaitlëinom de diminution, et ,ce mot-qui, au,4no.yenvâ:ge, 1JPu't| i4Jéjàil*nlpJoçé.da■ns:c.e;s.ensv,dJe■yi■n.t■'d■alu. t;el usage plus; tard, llû'il fut .presque synonyme 4e broderies et de variations. ,.,,, •

#éjà 'Iluèbald, =au onzième siècle, avait $ait allusion à cette sôite d© contrepointfleuri et improvisé;; mais les théoriciens qui suivirent'ce vieux îriaîtfé teent 'plus explicites. Ffançon de Golô=- gne, aû-onzième siècle, 'Eîie'dë Sàlomoni au treizième siècle, Marçhetto de Padoue et Jean de Mûris, au quatorzième-siècle, donnèrent la .définition'du chant sur le livide que nous retiiouvons au seizième sièel,ey4ésignê-soijs le nom deicontrepoint. a/fo'«ew/e,.

'Il né s'agissait point seulement, pour les Chantres du moyen âge, d'iiriproviseràû hasard des variations sur le chant ; autour d'eux, Un cliœùf nombreux et bien discipliné exécutait la note écrite 'étdbligeait le virtuose à :s? àâtreindre aux règles les plus sévères de l'harmonie, telle qu'elles étaient fixées*à cette époque. Un traité de musique manuscrit de la Bibliothèque, nationale indi(jue, dans les plus minutieux détails, quelles précautions devait prendre le chanteur avant .de'Conimencer ses vçiriationsi Un traité anonyme en vers, publié par Bairn dans l'ouvrage que,nous

ayons cité, reproduit aussi ces conseils et,ees,,l!ègles; nous renvoyonspoiir ce traitétà la note 202 des Mémoires sur Paletrina. Marchetto,, de Padoue, dont le savant abbé Gerbert a publié le traité dans 1 le tomeîIII<desa.col.lectionvdonne aussi des.indications.sur-l'art PREMIÈRE ÉPOQUE 2o»

dû contrepoint improvisé. Un théoricien plus moderne (quinzième siècle), Tterctoif, vient à sort totif confirmer les textes de ses pfédéCëSr seùrs, et c'est lui que nous citerons de préférence aux premiers, caf ce qu'il nous dit dans son livre, nous le retrouverons encore formulé presque de la même façon dans les traités de chant du seizième siècle. Nous empruntons pour celte citation la traduction que Fétis a donnée dans son histoire générale de la musique : « Le contrepoint tant simple que fleuri, se forme de deux manières, savoir: par écrit et par improvisation. Le contrepoint qui se fait par écrit s'appelle ordinairement la chose faite [res (acta). Nous nommons plus exactement contrepoint celui que nous faisons par improvisation et qui s'appelle vulgairement chant sur le livre. Or, la chose faite diffère principalement du contrepoint en ce que toutes les parties, soit qu'il y en ait trois, quatre, et môme davantage, s'unissent mutuellement de telle sorte que la disposition et temOuvement des concordances dans chaque partie soient aussi bien réglés à l'égard de chacune en particulier qu'envers toutes ensemble. Mais lorsque deux, trois ou quatre parties ou un plus grand nombre de: personnes chantent sur un livre, aucune n'est sujette à l'autre ; il suffit à chacun des chantres de faire accorder avec le ténor ce qui concerne le mouvement et l'ordre des concordances. Cependant, je ne considère pas comme blâmables, mais comme très dignes d'éloges, les chantres qui se concertent entre eux avec prudence, et s'entendent d'abord sur le placement et l'ordre des consojinances, car ils forment une harmonie beaucoup mieux remplie et plus suave. »■'■-.

11 faut bien remarquer dans ce passage que le mot ténor n'est pas pris dans l'acception moderne. 11 signifie, dans le sens sacré ou profane, la partie qui soutenait le chant et sur laquelle on brodait le contrepoint écrit ou improvisé. Tenant le milieu entre les dessus et la basse, il faisait concorder

entre elles ces différentes parties. Comme ce rble était souvent confié à la voix d'homme la plus aiguë, le nom de ténor est resté à cette voix, et c'est dans ce sens seul qu'il est employé aujourd'hui.

Cette sorte de contrepoint improvisé et très orné qui laissait une si grande latitude au virtuose, et qui nous paraituujourd'huibien étrange, né fut pas sans bons résultats pour l'art du chant. Cultivé avec éclat pendant plus de trois siècles, le décriant força les chantres à faire de sérieuses études musicales, à exercer leur imagination. Or, ces chantres étaient pour la plupart des compositeurs, et on ne peut nier que l'habitude d'improviser ainsi le chant sur un thème donné, n'ait beaucoup contribué au progrès de l'art vocal et de l'invention mélodique sans laquelle la plus belle virtuosité devient rapidement froide et peu intéressante.

Tel fut le chant pendant tout le moyen; âge. Au moment où la musique profane vint prendre dans l'art la placé prédominante qu'elle ne devait plus abandonner, les compositeurs trouvèrentle terrain tout préparé, les écoles étaient fondées, l'art du chant existait ait moins dans ses principes fondamentaux. Lès seizième et dix-septième s.iècles n'avaient plus qu'à recueillir un héritage déjà riche. Nous verrons comment les chanteurs et les compositeurs de cette époque surent profiter des conquêtes faites par les musiciens du moyen âge, et préparer la période dû dix-huitième siècle que nous pourrons appeler l'âge d'or du chant.

DEUXIÈME ÉPOQPE

Les dééhanteurs dû"Seizième siècle. — Le chant orné: à plusieurs voix.—- Le style madrig-alesq/iie.

Nous avons indiqué brièvement dans le chapitre précédent en quoi consistait l'art du chant ait moyen âge, nous avons montré comment au moment où la musique profane avait pris une extension considérable, l'Église avait cessé pour un temps d'employer le chant fleuri et rendu aux mélodies sacrées une partie de leur majestueuse simplicité; mais

bientôt la fantaisie avait repris le dessus, même dans la musique religieuse et avec elle naturellement avait brillé de nouveau l'art de fleurir les mélodies et de les orner de tous les agréments du chant usités pendant cette période.

En disant quelques mots de cet art spécial qui portait le nom de déehant, nous avons rattaché la chaîne non interrompue qui relie le moyen âge à l'époque communément appelée Renaissance.

Lorsque nous entrons dans le seizième siècle et encore pendant une période de plus de cent ans, nous trouvons l'art du déchant à son apogée. 11 n'est pas dans notre sujet de suivre pas à pas l'histoire de la composition musicale, d'indiquer les progrès que les maîtres des écoles des quatorzième etquinziëme siècles avaient fait faire à l'harmonie et à la mélodie ; mais il est indispensable de rappeler en quelques lignes les origines de l'art madrigalesque qui régna aussi bien à léglise qu'au concert et dans lequel les chanteurs de cette époque surent donner carrière à leur imagination et à leur virtuosité jusqu'à ce que l'invention du drame lyrique et la prédominance de la mélodie pour voix seule eussent changé les conditions du chant. Constatons en passant que, malgré les grands noms de Josquin des Prez et de Palestrina, la différence entre le chant religieux et le chant profane dans les madrigaux, les motets et les messes, n'est que bien médiocrement tranchée, et que pour celui qui étudie le chant proprement dit et les ornements, les œuvres destinées au temple offrent peut-être plus de fantaisie que les compbsirtionSirépûtéésmondaines. N'en,déplaise à ceux qui s'Obstinent à considérer l'Italie comme Jamais patrie de la musique, c'étaient les Français et les Flamands qui avaient fondé l'école Italienne dont nous ayons à nous!,occup,er,ici.]Sous la forte influence des maîtres des quatorzièmeiet quinzième siècles, deS;Binchois;,ïdës Obrecht, des-Okeghem qui S'étaient miSjàla! tète dumouyement..musical, laniusiqueiavaitfaitunnouveaupàs, Jlhpmqnie, s'était formée,.lai;mélodie avait commencé à se détacher de la masse harmonique appuyée surunë tonalité plus fermer, le style vocal était devenu plus régulier, la marche des parties plus aisée. Le style profane et le style

religieux, l'un consistant dans la mélodie seule, l'autre trouvant ses. effets dans, l'artifice ducontrepoint le plus recherché, étaient par: des voies différentes arrivés à peu près au même'résultat. Danssa Chronique de Francfort, écrite en 1300, Pierre Herp avait signalé le mouvement riiuslcàl qui se faisait sentir dès cette époque et il avait dit : «Alors de nouveaux chanteurs s'élevèrent et des compositeurs de 1 chant figuré qui nous habituèrent à une autre musique. »

C'était aux Flamands, aux,Belges et,aux Français quenotre art devait ses progrès;.Ils étaient, venus en Italie et y ayaient impprté, le .nouveau style et ;formé de nombreux élèves», ... '

Guichardiny dàns; sa description des Pays-Bas, n?hésité pas à recoivnaitreTa supériorité des musiciens du Nord sur Ceux de l'Italie, appùyantSori' argumentation sur les noms des plus célèbres compositeurs de'ce temps';, qui tous étaient Belges, Flamands où Français. Si nous en croyons Moregi-(jr'aï'eà'S'-- Sfofza; qui vivait 11 vers 1470; entretenait et payait clvèrement trente' musiciens très habiles, et tous, ainsi que Je 'maître de chapelle, étaient ultràmontairis, c? est-à-dire Français, Flamands, et Belges. Muratori rapporté que Leone! d'Esté, duc de Fefrarérqûi' régnait 1 vers1-441; avait lait Venir de France les chanteurs qu'il ayàit'à'sacour, ënfinrl'influëncé de ces maîlj.'es étrangers sur }a musique italienne jusqu'à Palestrina fût si grande que, tandis qu'on remarquait une nombreuse phalange de compositeurs du Nord en Italie., tels que Léonard Barré de Limoges, Gbislain d'Ankerst,! Zé.landais, Jacques Arcadelt,, Je.au L.ecant, Flamands, François Roussel, Français, le grand Goudimel,: Français aussi, c'est à peine si quelques maîtres Italiens comme Constant .Festa, ,à .Rome, souteriaient la çoncunrençe. .Encore étaient-ils eux-mêmes élèves de .maîtres étrangers, comme Prosdocimo Beldonjandis; à PadÀûë., .comme, Palestrina,, que le Français; Goûdimel eut la gloire d'avoir ppqr: disciple'>■!. , -, : ; .;u ;; , DEUXIEME ÉPOQUE 239

Il est juste d'ajouter aussi que l'école franco-belge n'âvaitpas été seule à former cette école italienne qui si longtemps 1 régna sans partager sur la musique, à dater de lasecondeinoitié dusèizième siècle; un peu*, pie» qui, depuis, n'a pasiçorisôrvéles'glorieuses traditions dû paSSéylës: Espagnols avaient aussiexereé une fécondé et forte;influence surTéS musiciens italiens particulièrement à Romei Nous verrons' quelle place ils occupaient à là; Ghapellë Sixtine, comme maîtres et'Cbriïïriè chanteurs, mais pour rappeler par quelques 1 noms l'époque là plus brillante de leur histoire musicale, il nous suffira de Citer le Portugais Vincenzo Vittofia et Morales, le Palestrinâidé l'Ëspagttèv - {" hi "

Formés par ces maîtres, les Italiens prirent à leur tour une éclatante revanche ; ils cherchèrent à créer un art national, et, au milieu du seizième siècle, brillèrent les noms d'André Gabrieli, ClaudeMerulp, Constant Porta, des théoriciens Gassori, Zarlino, Zacconi, etc., et surtout de Palestrina, légion nombreuse de compositeurs et de maîtres qui furent les pères de l'école italienne.

Mais que leur avaient apprisles maîtres étrangers? Recueillant l'hérir tage légué par les musiciens des quatorzième et quinzième siècles ils avaient perféctiormé l'art debroder un contrepoint sur un thème, d'enchevêtrer habilement les diverses parties d'un ensemble harmonique, instrumental ou vocal. Leur style, il faut le reconnaître, était plus compliqué qu'agréable, inférieur en cela, à l'ancien style; mélodique, dont Adam de la Halle avait laissé les modèles; mais en revanches il préparait l'avènement du.règne de la musique moderne et jetait les fondements de l'harmonie dont nous nous servons aujourd'hui. Les maîtres du Nord avaient aussi conservé la tradition du déchant ou.de l'improvisation sur le livre, et toute cette science, ils l'avaient donnée, aux Italiens. Ceux-ci, avec ce merveilleux instinct du style vocal qui est le caractère le plus remarquable de leur génie en musique,, n'avaient point tardé à jeter la lumière dans cet art un peu compliqué et surtput à rendre aussi parfait que possible ce genre singulier de composition qui porta le nom de contrepoint «alla mente. »

C'est ce contrepoint, alla mente, issu de l'antique déchant, et qui eut ses; maîtres, son style et ses virtuoses, qui va nous occuper dans ce chapitre. C'estiuiquicaractérisel? artdnchantàuseiziëmesiècleètméi'nê lorsque la monodie ou mélodie à voix seule, dont nous traiterons dans le chapitre suivant, reprendra, grâce à l'invention du drame lyrique, lapremière place qu'elle avait perdue depuis le treizièriié siècle; nous verrons encore le chant sur le livre lutter non sans sueCès pbùr hé disparaître que'dans la moitié du dix-septième siècle.

îiî'isifiïùiïOUO'HI lu hb .6KÎIJÏS>0V «1 a!) .ï.€>i£Ùl ;:;;î L'U>.i3llO."> iiJ?j àîifi'iî - «KM

A répoflueoùs nous sommes arrivés: les reriseienemerits sont plus

.\itr'AÎ1.'"i- i>i ,■«» sjfHi;i<fi i j.? -.'.(f&J:T.'if;n .m! (Ujîffîi fl 'UlWt siUfB/ÎO;? Rôl»

nombreuxet plus clairs que pour le moyen âge; aussi nous est-il plus

farëWëMpïiqu

ifânïMrWatiÔîfsTl"est;JHon -."' indiquer:'''fles'ôuTfragés'ufflbits-iris

tf ul'seni %ky'$eù pbnlï'inféyss'ant. GMÏéàn;! AâYÔfi;JGunWûs\ïrlérit

frëmffiëBHlë

SigrfëmeWt'fe ibrii? co;înWWéttraïeèn4;"as

q&IFque cl&x qyïe#prM#s<

pamlieyinël

le disent eûx-mmèsVJc%%re§i

leîstyle.UnstrumériW ni no ao'ïM

■>3«rrj toi U ÙÈïix JiJîzoni'iïr .si' oh OSÏV «IÏ Imoa JMI Vsàhmïoiî .aV;«!«. »lk> -,t-Dansss&.EpBfeqam,,,publiée„en,

18jSS,F Ganassi del„Fbjitegô. indique

les fioritures et les diminutions que la flûte doit exécuter ; niais il

ajoute aussi que ceS mêmes traits peuvent- être faits par une voix humJ*n,aij«ï)qmo

irfiis ..«i-.oKrM.îO/î :;iib jnsoqnïaijn .■'>!> Si«'ir(h;> "ijiH

V.i imrM ;>). "ïv,?, i)j«j{iio'jqn!i .Hiicinsafo ,«:}*nr.<«ri/"i!'j! fk- iiJ'jj;!'], £•>!-ïj:q v«n-f?îfo

,Mt;PlttSgloiftij{Jl*;PB©

diâgaly;deQrner,f,dje4à-ittem\i,.eû d<3, j,uesrt Jjesrj.aivÇçe,s

partiesTS,U:rèuneiviole,rtUne(hBpe;, unutlispOUjneilyje (bjsji&jdjohï

àydouïe cyrJiesgDéjàie i;§id:9.nB.a-(e$i;>,. sans, donner, djs

etvbrojlé*>é

n.v.itjabMw'e.ipfiuBtfbassejjd.e) y,ipj#,,e,yuth

liUfnairieii zioHsbiiiïï hnh siviù »zifH(uù ni iï>;.Mly'm;«:)î .'ih ■)Orïid m]

/)JiU(>q« olï;>? i; q'iïWUHifi'tjï i"! îii-îJrJXV "'i -ii i-' .«ii.î'ie ;;;:.U(ii;d'.b si);m Diego Ortiz,r de lolede, a,reproduit, a peu de,chose près* le livre de <ioni«P/.o-o]mrb ;nn.oïj ?JO ■.,&! m-fiDh-jiï-ûiu kï>nj,m!xt»iisxd-if,!i inoiirnl Ganassi;. Son,ouvragé estintitule : IraHadn, de.ùlosas sobre clausulas y nu Jujjy -'! ,«mn au .'ÈOnJ'iiv MÎ> .;)iiUaiiuU. ri i; f.x'imB-;> -;ndil ttr,nixob u| o<?*«s qeneros de mmtos en. la musica de,yiolones nuevamento pueslœn lûz.

(Roma per Valerio c Luigi Darco, 1583.)— Pendant plus de 40 pages il

\ '. . ,„„ .iiff(nHol\Ui(iiiv>nihV->q Hun; 'h?, in j-.iol fAgSiaKi;

donne plus de 400 exemples de la maniéré dont on peut conduire la

Hoîxleui'Wles

-iiièWde taManiàffiëriF dïripfoViser' Survie' îïvres;i3(règléip0Ur

flëurirne partie àWë!,ù'rié

arWtonWië, JV'iii'Si! lblfgtëiWpâsïivkiîicfifitiéi 1 ii<à-nWtattâicittna

'qùè'lji'é's' rè'gles-yur'léchàtfVàViévëescheêÙl*'

flèfirirùriè p&'rtiëV'quWlbÔriuëdbléris'éniÊleir

'àux'àceeriisW

:théoriëiën'ëbh'sàtràït6'{ft3Uft!eiïàp'ite?d éfetsaWsin*-

gulier de l'improvisation (chap. LXVI du-Ier livre); enfin, en 1613, l'Espaghoï

fcërône, dans mïiivrë devenu

il Melopeo(Nopoli, f° 1613), donne un traité complet du chant à plusieurs DEUXIÈME ÉPOQUE 2'il

voix,.traité qui contient les règles de la vocalise, de la prononciation,

despnseils poWWlnuë ilu Éa'ntturiffnW'déaBîèj.A

à?/iîj i!-j«ti muni iocijg ; O-JS Jiï'Tonï oS luoq- s>»jp e'iifîk; a.ulq Js xjjsidaïoa .LeiAfrd&OeEQnç,

eEspaemaJsJM?»

PJéSfluePJute,d|tioiB,dT'(mâ Leypoji d|msi yolum

neuxransts

l|q«esBéç|mgn,qu

Gerone est le dëmie% auteur iqûiîjaifo alla mente, considéré au point de vue de la virtuosité, mais il est juste

a'aputer qitèf c'est lui $iï!,êâ tàf m'claWteMsélsMnses renlîgnémém'' j-to« - m<mlmuulh miomîrmi\«o\

-<ni-/is.!"/ ::»!! ■),;>.{ -Jli'.ï 'i'îj'Y }!:M7»?>-.! mr'iJ î'.HÏI'jm ajK>;>t)p IsaifC ;;îj.rùf;:

«Cette espèce de contrepoint, dit Rousseau, était composée.survie chant par les parties supérieures, chantant impromptu sur le ténor et là'liassè', Ce quiTait'jjÛgëdë'la lbritëûr'avec5lâqûéllë*la niuéiquedèVait êtrë'chàntéëoût pbûVbir!lêtref'éxéteûtëév 'flé'èéÉe iriaïiiè'rël'pàdés niÛsiciëWaïfesi jpoiihàbîlésqù'ë'Ceux de1cë'tëmtiSTlâ;WAti*éSuméVsans è'tteWm|fëtb qûeWébiîtùi WlëpOTSéquen Im'poVisWp1ar pas laisser de ressemblerai la fameuse fugue des étudiants de' Berlioz 5,

mais d'habiles artistes, et il cri'- existait un grand nombre à cette époque,

np -J'IV-LINÎ ,*\".c\ .m<.),v/>>b i,™ s; /imlKnt".*» •■•I(;J1OI, »h,,\sMJ uS-uu tiraient certainement .des eflets nouveaux de ce genre d improvisation

qui donnait libre carrière à la fantaisie du virtuose. De plust c était un

art véritable, cultive par les meilleurs musiciens de 1 époque, art qui

H ■'.,m\(\ >jr. vif ;:ïji.q-.uu:fiii:iM.----kj,h<ii-;r ■Mp-u&Liy.uid ;-; OCPJIBY 'îuq rjjou.h avait ses lois et ses règles parfaitement définies. t

rA 'ni)iv,i\,i:; .fi.'jt{. no jfiob svjin/îiii ».;l ob â.àlqnïa/ù 00 ou suiq-.OJIIIOS)

; Jie-contrepouiilfjaœ,»

variait isa;partie:>etjil follait, cpj#in&memt une;igrfandehabiiléfS9uf'f9HP #eJ}arioIage>,d jp.as}yeQ1fu$ip/n.rjp.ans4rt)J.j[i

seuhêJianjteurjfiejûry VQçaJiggst

lésnaçcentsnqjjiesflui; insp|rJaijtjsp.n,/Jginn>.âtandj%:-ql lesjgutijçs partieSiS.ejiCpntentaien.tïdelch.ajater. étaUçEite.

ïoîûSVlesSmfitetsi-n'éttiienttpmMMHiTïM-!Pft?.i0!t' soiive.ntjils sétaient: eMouf(é.r.d'ajQsiri-sjrnp]j pmn|itiy(e,, çtajjtçef;q«>'!1

,'ùl-bk ne .nftro;(•«;<a 'T ah y/xd -vW) nvwîfiwo'KiiïJiT.oh 'uïihtv. .,f|) ..Traité, des, .ornements, dos. cadences et

autres, soyte» de passages dans la musique vocale. ' —-._v._ ,. -■. . .._., v... - ,..... ...H.

f.ïL.'Aismqï-îaap- ;;h sslqmcxï ùiib-iï farsfuïob JSUA ,:,'Ï .fi.) cji:, ">qû'oni appelait ctfnMsM*/&ce « Cantus wy«tfei?,;rdit Ganlintius 1 dans les flores'(husïçœ, êstille qtii-plane sine ulla dïminutïonecanilur» c'était en,rér sumé le thème chanté simplement et sans diminutions.

C'est en effet dans les diminutions que consiste le fond de l'art du chant pendant la période qui nous occupe ici.

Dans le premier chapitre, nous avons indiqué la théorie et le principe des diminutions ; ici la pratique nous apparaît dans tous ses détails.

C'était sur les cadences principalement et sur les demi-cadences que les broderies devaient être appliquées. Un exemple tiré de Ceronc, nous indique la manière de donner à ces cadences plus de variété et de légèreté : « Car, sans les ornements, dit notre auteur, elles paraîtraient difformes et lourdes.»

H en était de même des demi-cadences, qu'on variait de la même façon (deglbsàralciïn&spassos qmparecw

Mais Jànesiarrêtait pas l'art de la diminution et on devait varier non seulement les;finales, mais! aussi certaines parties de la mélodie, prenant simplement soin d'éviter de broder les demi-brèves accompagnées de leurs; paroles.. Se ; contenter de. broderies; sur les cadences, était prouver son ignorance et sa faiblesse; Un genre de vocalises spécial BEUXÏÈMifi ÉPOQUE 2<$

était indiqué pour jchàquë voix et là basse ëlië-mêmê avait ;ses;j (lèurtis et ses ornements, comme le prouvé cet exemple :. ■,.';-; ■■-, sy ■. \\

Cerone indique des spécimens de vocalises sur tous les intervalles de la gamme, octave, tierce, quarte, etc. La fantaisie, dans ce genre d'ornements, ne connaissait pas de limites: ordinairement la moyenne des broderies était de huit croches par mesure, mais au commencement du dix-

septième siècle cette moyenne avait été largement dépassée et la seule règle imposée au chanteur était de faire ses traits rigoureusement en mesure. Pour que ce genre d'improvisation fut supportable, il fallait que l'exécutant observât en effet strictement la mesure et lui obéit, (ç/coriime le fils à sonpèrëj » sbUs peirie d'entràyér la marche des voix- quiTacéoiripâgrtalehfc .,i.:-.ï--:.:.:....:-..y-~--?~"~~~:-.-$:

Pour conserver la clarté de l'ensemble, il fallait que les çhaniteurs priseritsolri derfàirédësi:brbéerlesrenf minë'tëïrips-dan parties et'attendissent chàCûnlëur tour'pour Mmmëricërlëûr oipit;" Il paraît que cette règle indispensable n'était pas toujours rigoureusement observée. « Nous avons connu, dit Cerone, des glosadores qui, par point d'honneur se mettaient tous à vocaliser ensemble. Ait lieu de produire uri effet élégant et gracieux, ils ne parvenaient qu'à imiter les jûTfs Wràillàfii'daris leurs: synagogues; ëtfûheréûniOn ue pàyàris 'en gaieté, sans cbmhtër lésTh

de produire dans leurs broderies improvisées entre les ténors, les àé'- cbnds dessus elles sopïarii»; Pour coriiplétëf, sa démonstration, l'auteur donne 186' passages efcvariafciohé (aésoà fessas), «-pouf la coiriïriodité de Ceux qui veulent clmntér d'après la manière niderne »; En même temps, ilindiqué la manière de transposer ces exemples sûr-diftéifëntes Clefs*tppurdifféi;efi|ës:yoix;; Ms:JSeelhrilës:ii'ëtaiehtyqû ëiiécimeri dès fantaisies vôéalës àuxquëilésse livraient les décMntèiïris du seizième siècle.

1 Les: diminutions n'étaient pas les seuls ornements employés par ces improvisateurs. Trois graves écrivains, Cressolius {Dekacrorumnomirium disciplina Paris, 1629; in-% &ummom{Gonstitutionessynadulèsucquesi Wli, m-8) et Dorii,; Ont à différentes époques condamné larhûsiqué figurée à causé des riombréusôs fioritures dont elle était chargée. Les chants trop agréables, disaient-ils tous les trois, à, peu près, dans les. anêmes termes, la délicatesse des. diminutions, semblable au ; ramage despiseaux, les inflexions de voix, les accents, les traits, prennent les oreilles, mais détournent du culte de Dieu. » Ces accents,

ces inflexions, ces traits, étaient les trilles, les nuances, les vocalises, les flattés, les coulés.

Les déchanleurs connaissaient le port de voix aux divers intervalles,, et même ne voyons-nous pas l'origine du fameux rubamento di tempo, dans ce conseil de Cerone, lorsqu'il recommande aux chanteurs d'anticiper sur la valeur plus longue pour préparer un port de voix ou un trille. « Les retards, dit-il, peuvent être faits sur la valeur d'une demi-minime, et cette valeur se fait comme si on exécutait une croche pointée, plus une demi-croche. »

si D-près Thomas Aceti, on aprétendu que c'était Conforti de Mileto (Calabre), chanteur de la chapelle papale en 1591, qui ayait retrouvé le trille .perdu au moyen âge ; cette assertion est fausse, car le livre de Ganriassi del Fontego en contient un grand nombre indiqués par la

iettreTV,'"'.'', '..',.-',' . ,.- ." : - ' . ..'.:!.'

: : h,Mais ;lei(.rille;n!était pas le seulornement de passage. On connaissait

aussi■lelgiïopp.oh, (petit,groupe), lemanachina, le zumbalo (sorte: d'app;oggi;ature),,l'ecAp.

Alexandre Guidotti dans la préface de le Rapresentazipff&de,

Pqnima\e çprpo,nous les indique. « Dans les parties à chanter,

;on>trpuvera ;éçrite ayant quelques notes les quatre lettres g, m, t\ z,

;qui signifient, gi:gropp.aloim,mancahisma, t, trillo,z zumbalo. » Durante

idanSjses.at;ce divote, 160% François Severi (1615)s dont nous parlerons

plus loin .ëri détail, Domenieo Mazzochi dans sa préface des Madrigaux à

g.yoïiK.jde, 1638 donnent l'explication des signes de nuances < <_">

dont le sens estlemême qû-aujourd?hui, ainsi que des lettres P {piano),

F (forte), E (eeo). Pendant tout le seizième siècle; ces nuances furent

connues comme elles l'étaient au moyen âge; Severi, dans ses psalmi

pqssagiate ; Anerip (selva armpnica■ 161-7); Ferraro (motets 1617) ;. Allegri

, (co?içer*), passentppur avoir subdivisé les premiers, le temps en doubles

cloches ;majs ayant eux on trouve dans les motets et les madrigaux

un grand nombre dénotes d'aussi courte valeur. »

,,, Dutre.stej sans être Réunis eu un. corps de doctrines, les bons préceptes jvmanquaie les chanteurs,, et on y retrouvait dès ;f.ette;;épb.queTesjexcellen.ts principes qui ont fait desitaliens sinon les DEUXIÈME ÉPOQUE 265

premiers musiciens, du moins les premiers chanteurs dtfmbndèi La division des voix, leurs différents timbres, le style, rémiSsiort de là voix, la tenue du chanteur et jusqu'aux conseils hygiéniques, tout se trouve détaillé dans les dissertations de Cette époque.

Au temps où les castrats n'étaient pas enCore employés, les ténors tenaient souvent le premier rang et il est même à remarquer que quelques écrivains, comme Cerone, regrettent que les femmes chantent, mais les faits nous démontrent que leurs regrets ;étaient sùpérfluSV

Oh écrivait quelquefois assez bas pour le ténor, comme on peut le voir dans un kyrie de Brumrnelcité par Glarean et qui descend jusqu'au si bémoL On distinguait, outre les voix debassé, de baryton, de ténor, ' d'alto et de soprano, des voix de fausset assez singulières qui remplissaient l'office des voix de femmes dans les églises et à là chapelle papale

ayant l'introduction des castrats. Ces voix dont on rencontre encore de nos jours quelques spécimens et qui chantaient les parties de femmes; étaient possédées particulièrement par des Espagnols qui tenaient l'emploi de soprani et de contraiti à la chapelle pontificale. On nommait ces chanteurs/Wsem'.

Naturellement les registres de poitrine et de tète étaient employés dans le chant comme aujourd'hui; l'éclat, l'acuité, le brio de là voix de tête offraient aux compositeurs de nombreux avantages; ces qualités mêmes la rendaient fatigante, et à la longue insupportable j tandis que la voix de poitrine, forte et bien assise leur paraissait de beaucoup préférable, d'autant plus qu'écrivant peu au-dfessus des; lignes; les compositeurs avaient peu besoin de forcer 1-brgàUe de leurs chanteurs, ceux-ci employaient aussi la voix mixte dont ils tiraient, dit Gerone, des effets charmants. Il paraît que les excellentes voix, claires; égalés, justes et souples étaient à peu près aussi rares à cette époque quei de nos jours et la voix parfaite, haute, sonore et suave, assez forte pour n'avoir ni tremblement ni défaillance, assez doHce pour remplir agréablement l'oreille, était difficile à trouver même chez les plus grands chanteurs.

La respiration et la prononciation étaient aussi l'objet des soins assidus des meilleurs maîtres. Pour mener à bonne fin ces longues diminutions chantées dans un mouvement relativement assez lent, il fallait savoir ménager habilement le soufflé. C'était au chanteur à être assez adroit pour reprendre la respiration sur les notes longues, sans le faire sentir, afin de pouvoir chanter les finales avec force et vivacité. Le compositeur devait aussi prendre soin de placer des pauses et des silences de façon à permettre au virtuose de prendre haleine' et éviter dans les diminutions improvisées de respirer sur les croches et les doublés croches, à cause de leur rapidité d'émission.

"Zàrlïrio, Gerbnô et les autres se plaignent souvent dès chanteurs qui; 'rië'Sachant pas ebriduirê et ménager leur Voix, poussent des Cris semblables à des hûrlëiûerits',

oubliant que l'artiste de goût a doit chanter plutôt avec ses oreilles qu'avec sa bouche «s.

Lé ehariteur, dit Zarlino, « né doit pas lânéer sa voix avèé impétuosité et fùreûî" comme' une bêtë sauvage; mais 1 bien là eoriduire et la modérer; là proportionnant à celle des autres Chanteurs de manière à në'pasiescouvrirj sans se laisser couvrir par euxri)

: Avant de cbnihlèncer un morcèàû, et ce Conseil a été, est et sera boh de tout tôrrips, Té ôhàfttéur prudent devait lire la composition tout eiitièïë, aïïri de biéri prendre d'avancé ses mesurés, et de bien savoir sur quels passages il devait pousser OU Ménager sa Voix. Il était Mh aussi que dans les pauses quelquefois fort .'longues il chantât meritàlëihertt là partie de ses concertants, de peur de manquer la rentrée. Observer le seris des paroles n'était pas saris importance. Certes, il rie faïlait pas pousser la chaleur jusqu'à chanter avec sa fête, ses bras, son Cou et ses pieds « au point de ressembler à un danseur », mais il était nécessaire aussi d'éviter de chanter sans émotion ni accent, comme ce chanteur dont parle Hesycliius qui chantait si froidement que des glaçons s'attachaient à ses lèvres. Il fallait ayant tout conformer sa voix au sens des paroles, chanter gaiement les choses gaies et ré jouissantes; rendre avec gravité les paroles graves eh saèharit distinguer le chant qui convient & une=église ou à urië sallede concert' ■;' enfin il ne fallait pas changer le son des voyelles, transformer les a en»; lëst'éna oùen'ei les œn Ï. ; ;; i /,

Il'est éùrieux de retrouver dans Tbsi, èri 1723 à peu près, ces mêines côrisèils que dbrinerit au seizième Siècle les meilleurs didacticiens.

Toute une thérapeutique était recommandée au chanteur ; mais si quelques remèdes étaient efficaces et sont encore eiriployés avec succès, il était quelques médicaments tout aussi singuliers qu'inutiles et aUxqùèlsié chanteur ne devait guère avoir recours.

En revanche, ces vieux théoriciens donnent quelques, conseil ppur: conserver la vpix qu'il est peut-être curieux de rapporter., Cinq choses, disent-ils, sont nécessaires au

chanteur prudent :

;« 1° Éviter de forcer la voix quand on commence à. chanter pour nëjps fatiguer les poumons,, et ne chanter ni trop haut ni trop bas. ' 2? Faire beaucoup d'exercices de vocalises* ' ' , - .

DEUXIÈME ÉPOQUE . &.GJ7

: 3? Ne manger que des choses légères; éviter; amandôs,; avelinesrfnêixy qui dessèchent la poitrine'. Annibal Gantez disaiteentansplûstâTîtl; A& les-Entretiens des MusMens : « femme, pomme et noix spnj nui" sibles à la voix. » Autrefoisi Tes chanteurs, s'abstenaient ;de,lftfthgôr avant de chanter et même: en: dehors ils réduisaient leur: nourriture à quelques légumes;; c'est pourquoi on; Jës appelait les. fàbàrM (mangeurs de fèves), cantores vulgo fabarUdiciieitant).': .•• ; y ;

4> Pour la boissbn, les fdlsëlti, les sopranî étTesçontral,0 dôjyeftt prendre le vin trës-térnpérèj parce que; le vin pur àlourditlâ voix et lui enlève de son acuité pénétrante. Les ténors et lës'bassèsy s'ils) sont.-,- jeunes et surtout au printemps doivent tremper légërement leur yiri parce que le vin pur échauffe l'estomac et rend la bouche sèche et peu sùnbre ; en hiver, au contraire, il faut le boire tel qu'il /sort duçèp. '(Jûant aux vieux, ils doivent boire sec en tout temps. « It est très mauvais pouf un Chanteur de beaucoup écrire ; la poitrine baissée et appuyée sur une tablé se fatigue facilement. C'est ce qui/fait, dit Cerone, que les compositeurs obligés d'écrire leurs œuvres ontrarement une bonne voîx. Lé chanteur fera bien, àjoute-'t-ii, s4l-est obligé d'écrire; de se faire faire une sorte dépupitrè élevé qui lui permette d'écrire debout saris baisser la tète. Meyerbeér n'avait certaineriiëht jamais lu Géroné et ceperidant il écrivait toujours monté sur ùrié espèce de cheval de bois qui permettait à ses jambes dô rester dans la ppsi, tiori droite et de toucher le parquet. »

On le voit par ce résumé, l'art dû dédiant n'était pas aussi barlîarè que Rousseau avait bien voulu le dire. Il exigeait des

chanteurs habiles, excellents musiciens et rompus à toutes les difficultés.de, leur art.. Voyons maintenant sur quelles compositions s!exerçai.ent ces virtuoses et sur quelles pièces s'appliquait le contrepoint allamentje qui; pendant tout le seizième siècle et presque jiisqu'aii milieu du dix-septième,, a tenu la première place dans, l'art du chant.

C'était dans les motets et les madrigaux que les chanteurs prenaient leurs ébats et se livraient à toutes les fantaisies du contrepointalla mente, et il est môme curieux à remarquer que le style, fleuri était plus employé encore dans la musique religieuse que dans le chant profanai Eri effet Zacconi qui donnedans; la deuxième partie de -'l'a pr&tiica musiea un grand nombre d'exemples de diminutions s'excuse de :n'avbir pas pris pouf modèle unmadfigal au .Heu d'un motet, parce que les motets étaient plus faciles à varier. Drexelius (Rhèiorica cœlestïs) s'était élevé contre l'abus; dû chant fleuri à l'église : << Pour votre paix, je dois vous prévenir que maintenant, dans les; temples, il existeun mode de chant diminué, sautillant, excitant les passions, convenant plus au MéàfeWaiix aànièqufËPsëi'Nô fàrî

et nous perdoristoïfi%oÏÎnîàîbsàttce(lîâi(-'ch'an't' Vr'àiriretif' rëligïèiîx'Cë'ttë nouvelle manière de chanster,.es laquelle

les chanteurs, sontcommé, des acteurs,;l'un s'avance.d'abord;-puis tous, et dialoguent darts des Qhantsîifiés ;lbje.ptôt,,urisseul triomphe et tous les autres le suivent. » LaniusiqUeïquenustrPuypns, dans. Ips madrigaux, est fort prnée en,jirîoeginres ;pièces.,àyplusieurs voix, exécutées par.de chnteu.f.„h(abi.Iés dànsJ'rt,i3d.u,1cpntrepoint alla mente, et l'exécution .de là musjque.. 'ensemble;!npSiparaîtra des plus singulières. Transppr,ts.ei tal fut plus

développé que chez tout autre peuple Ie..pp.ntreppin,t,«(//a, mente fut surtout cultivé par les, fGhanteurs et les, musiciens ultrampntains. Au moyen âge, il courijtjUn.p.rp.yjerhe.. qui donneirun,e singulière idée de l'état du chant à cette époque. ,« Crfdjïijmntanf,, Angli jubilant Hispani phimQuntî-GeimaM'îdulantflialig '„

Glarean, Zacconi, ;nous pntiaisséun.grand[nombre, d'exemples de motets et de madrigaux prnps ; Jpsquin. des, Préz,, Bumme), Meyer, Henri Isaac, Nicolas, .Çraen, e,t,bien-,ji,'autre6VAer(eypein(;un grand nombre de kyrie, de secula sçcuoruyi,, .d'e,,,mots qui,, jau-iseizième siècle comme au moyen âge,,servaient .de,ss.ujt aux/ développements de vocalises telles que.npus les ayvpns..décri;tes poury cette époque. £,a magnifique collection de messes de Duchemin, où on trouve les œuvres deï.Glàudinyïder;Sepmisyf .de Colin deGertonvdeManchiçourtléiiZJer selectarum cantionum (1520) qui renferme; désœuvrés dos 'musiciens'des quinzième et seizième siècles, tels qu'Obrecht et H.. Isaac,, les .deux ajqes,Vjii.VjPjell.dO<ran!d.'pi de, Lapsus ir(15|3 e.tl.ï.tp.iis,,;C.çs recueils; en un mot,, destinés à(l'église,rpro,uyent,que chez des, maîtres français, et belges le chant orné n'était/pas.négligé., Si, nous, consul tons les madrigaux de Philippe de Mons. (15.81), le .curieux,.recueil intitulé les.:jÀTe>?.«e j$,(fafp§(1.606), qui c.ontiçnt,.dps;ma.drj[gaux. des. pj.us,célèbres maîtresi.u seièmesièc

jeune, de Philippe de Mp,ns,;dp!Gaspl,di,,et<c,p.résentent lamêjneparT ticularité. Cependant les mélanges d'Orlando de Lassus, publiés en libnf?plu¥iofn èbrt'yrbuve'ë pbjjiilaire

itàant'ùBcorâl'èf ciïrâctiitjiï àrr'àngéè1'à'-quatre p'âMes', 1 et dbhtïes' traits et les vocalises, sèi'répoftdàrit à'q'uï mlèûx miéùx sémblèrit voulôn* peindre les nœuds de la corde, imitation enfantine! et fà.laquelle) vies musiciens du seizième siècle aimaient à se livrer. En Italie, la.liste est des

plus longues, et nous n'avons pas l'intention de donner une bibljogra;•£<:<'

actfï ..sbaiii AAraus-cq ?.ï à'h' STTOO: n<:>(ff rïiduq irrlVc-v a-"'- >• DEUXIÈME ÉPOQUE 269

pje nadrigatesqup , Çonlppiiions,

que. nous,avons,eues,SOÏIS le,s..yeux,en tout.ou eh,partie,,.<.„.,„ .„,.,„ {,

sïïoupid MM'iMhmenPsêpnSuênVmsAaeh 9ltora 8Îl3TC >:«oJ «'ir8H43irutaP Waiiytéttkiï: VeniseêÔ56ÏÔF°}0i5riô 2oi ssm.i .'.* Maà.yMkBiM/] E3b «" j« 3y

;,"Rl'lv4écnîi©f — £Pl#feaâhef îëÔl.J'stfi 3m ufia

>«f&q-'j-'qMrânyiô]trfJii0|pîi8fh ïfebs «« <*

>u MiShét !tRofe& ia m ïfe

Hi]iïh{ï Azâ'MplGà'rMilrr ««"B"'* ?i<iq

mi m'pmhsso àpam.inim ,y"oi ™ik<£)U? m*

j«y. ■-n-eiWàtÂ'lit.rHfecf. lÊtmêfkiëf 1 VM>i,VfJk':> nsmm

■b '3''bl «Puliasgfâ pôm:f Éeleïë?" 1 H -"S* i,tV<omr

Anerio. —Sacri conceniù's.Rbhia, Î613. ;. - «' - •-'■'■' ;j;:-'v'V

Constantini (Al.) Moteeta. Roma, 1616.

jh '"'-Gàtaïariatb'ttl). rtê'Ro'marë.5'1- 1 -fi*-fô ,«'{ 0' ;'b î,,; dimm

'••BWtetï 3h *-'Aflb y*dm0fl

-!'!,m',;!paefe\(V)f!il mMifh-! !m0iï! m smu,'-V) :)J0!";:

i!j -'ti,,ï','yiiiiïï,si ?'iîfoI «v,i*yov 6b

ïoivii».) ;-,ol av-iiyiJ iiii jin .ssjni'iikiijii .->}> finziîiii -'il-uôïJL'i'ïiio;? '.ijij'itt!ir«j!.'.ï! ïTputës,:cesipiècesiléontiennerib dès niofCeaux.ornés Pupropfe-àètrè orhésïpaii-leiiGontl! epoh»ts-fl//d)»ie»/eJnf:)') iup (fiËt'î) «uiiwi'suuiv. iwwMkï

,f/NBuâ!ne*pilons ici ifedtà'ryâiqusôïetï'S'g dëTeùrsÏJdintëttsions et noW'réh'voyo'iis fiftlirWlltWM quibnrië'dnoriffire'ùxxMples dW Ce1»;

niais 1 il? è'sl'ûïï petit ro'èueïïràrè'piièiquViff !pieux?4»ï n'ouïs

àW'êtréne'pluàtiinplétWecInlèrf

VôïxcWàr'Ô'agWM'y'eriJif, ëWée'fiiï deWf'ancerïl intïïùTê'i %fe$i

tive, dont nous,. dpnnpiis ipj, 1 pensât dont plusieurs, pass.aggs <jeitj;eji| impyAlû.mièr wr.m:>m C'Â k>

"Voiiii'cettepféfaceUni'itiv amuàka*. jiiLnoa «1 sb felintm'ï zi\\ inbnïaq ii]m ikMfàf ùS)a'â -™>-- sbiia satSiisE ubsissiaiarjfn ■sï.soîkv'.'J. da'jj "ffruisoJ; sb .aGii/JëJAii'! cwt» KSOV/S; scoa .:-e .ï.fr/j'âcoiieaJ.q « J'ai voulu publier mon petit livre de psaumes brodés, non pas parce qu'ils donnent Ta véritable manière de bien Chanter, cariés passages du gerire de ceux que je présente aux lecteurs sont faciles ment improvisés à Rome dans toutes les grandes solennités, mais pour montrer à ceux ,qui désirent la connaître, la manière de chanter des' artistes roriiains, et j'ai choisi des traits assez faciles, pour pouvoir facilement être exécutés par chacun.

» l°Pour celg il faut4'abord entonner avec aisançe,.et d'une voix ferme et claire ; .....

» 2° Si en chantant les versets on rencontre plusieurs paroles sur une seule note, il faut s'appuyer sur la première syllabe en glissant rapidement sur la seconde et en marquant nettement la dernière syllabe de la parole ; .-..-..

» 3° En chantant les croches, il ne faut pas manquer de pointer les 'premières et de les exécuter avec vivacité, mais sans une trop grande rapidité ;

» 4° Si, au contraire, urie croche est pointée, il faut glisser sur la première et s'appuyer sur la seconde ;,..'''

» 5° Les demi-croches (semicrome) doivent se chanter le plus vite possible, mais avec la voix de poitrine et non celle de gorge comme font quelques-uns, ce qui rend le chant lourd et confus au lieu d'être léger et clair ; .

..?6° Nous n'avpnspas donné certains passages difficiles et extravagants, car notre intention est de monlrerJes passages naturels et qui sont improvisés sans études, suivant le style ecclésiastique de Rome et suivant la manière d'Ottaviano Gatalani, mon maître, manière qu'il enseigna à ses disciples pendant les quatorze ans qu'il fut maître à Sainte Apollinaire à Rome et maintenant encore où il est maître de son Excellence le prince de Sulmone, neveu de Notre Saint-Père le Pape Paiil Y. . ' .

«Recevez donc avec plaisir ces prémices de mon travail, et tenez compte de l'âge de l'auteur, en excusant son inexpérience. De cette façon vous m'obligerez pour toujours et vous me donnerez le courage de publier un second livre d'airs brodés.

» Portezvous bien, ».

Nous donnons dans nos planches deux morceaux curieux ' de: Ces salmi Passagiati. ...

.Not.re.\étu.dê,suî le .madrigal .et sur léchant fleuri à plusieurs voix DEUXIÈME ÉPOQUE 27t

serait incomplète, si nous ne râppellions pas au lecteur que.-c'est sous-la. forai e madrigalesque que furent écrites les premières œuvres lyriques qui,, inspirées par les souvenirs de.l'antiquité et des réminiscences greç*- ques etromaines,: succédèrent aux mystères du moyen.tâgëppur .préparer l'avènement du drame îpusiçal moderne avec VEuridiç.é de:Pefi,! VOrfeo de Monteverde, etc. Il existe tout un,cycle-. de,piècëS;myt,hplpgif ; ques dans lesquelles l'élément lyrique tient ûrie place considérable» étpoûr qui examine de près cette musique il est bien évident que sur ces madrigaux à plusieurs voix les virtuoses de l'époque (leyftierit exercer leur talent d'improvisatiori, - ;- v > ;' ";-

Nous rie citerons pas toutes les pièces de ce gërifë qui furent composées pendant le seizième siècle:j chaque fêté de circoristariCe, chaque solennité pour ainsi dire donnait naissance à une de ces manifestations musicales- ; mais; nous nous : contenterons 1 de rappeler au lecteur Celles qui nous; ont paru;les plus' curieuses. 'Êw 1501 -, à Lintz, Sur le Dahubëi en présence de l'empereur Maximilien, du duc de Milan et de làéoûf/, à l'occasion du carnaval, on représentait une sorte de drame .mythologique, dans lequel Diane, Silène, Bacchus, venaient tour à tour jouer un rôle. Au premier acte, Diane entourée de ses nymphes venait prier l'empereur de la protéger. Elles chantaient un chœur à quatre parties, assez court, que là voix de soprano devait fleurir de façon à le fendre, digne d'un si brillant auditoire. Au second acte, BàcchUs, et autour de lui toutes les divinités qui l'accompagnent entamaiont un second

madrigal à trois voix cette fois, le tout entremêlé d'intermèdes 1 d'instruments, et était terminé par un grand chœur d'actions do grâces;;

Nous n'avons pu découvrir le nom du musicien qui avait cofnposë ces madrigaux, mais nous avons sous les yeux un magnifique ëxêiriplaire du LudusDianm et nous avbiis pu constater que ces chants rie devaient pas être exécutés sans force fioritures et ornements (1). '

Parmi les plus remarquables fêtes du seizième siècle, danslesqupîles la musique prit une part importai! le, il faut citer celles qui furent célébrées à l'occasion des noces duduc de Florence, Cbsmè de Mëdicis avec Lëbnora de Tbllctto ; la bibliothèque de Saint-Marc à Venise et celle de Vienne possèdent l'ouvrage qui contient là musique exécutée dans ces cérémonies. Une grande place y est donnée aux instruments, mais on y trouve aussi une quantité considérable de chœurs et d'ensembles écrits dans la forme madrigalesque. Le livre est intitulé : Musiche(t)

Lwius Dianœ..... Impiessum Nuïembergcè ab. Hieronyme Holcelio aiiiio MCCCCC* et pi'invo.ovi.ijftciili. =-: Idibus. Maiis.. in-'i? gothique, BibJ.-naL " '"■;-■ ■■--■—: :-• -.-'-. --
272 LE. CHANT

faîte nelle■ Nozze dello illustrissimo duca di Firenze,il signor Cosimo die Mëdïciedella illus™ consorte sua Mé Leonoradi Toiletta. (Venetia, Ànt. Gardane, MDXXXIX pet. in-4°.)

Les différents morceaux qui composaient ce recueil étaient exécutés à l'entrée de la duchesse de Florence. Vingt-quatre chanteurs d'une bande, quatre trombones et quatre cornets d'une autre, saluèrent là princesse â son arrivée. Dans la seconde partie de la cérémonie on vit une sorte de comédie d'après l'antique, arrangée par Francesco Cortécciâv Ce véritable ballet de Bacchus et des nymphes commence par un chœur et une symphonie pour un clayicymbel et des petites orgues de différents registres; àla fin dû second acte, on entendait une cantate à six voix de trois sirènes et de trois monstres marins, accompagnés de trois flûtes

traversières, plus trois nymphes marines, avec trois luths; le tout ensemble. Le troisième acte, celui de Silène, se terminait par un chœur à quatre voix. Venait ensuite un chœur à cinq, chanté à la fin du cinquième acte, accompagné par quatre trombones. Un grand finale terminait la fête. Voici en quels termes la rubrique décrit ce morceau, qui est une invocation à Bacchus : « BACCO, BACCO, Evœ, a quatro voci, cantata et ballata da quatro Baccante et quatro satiri, con varii stromenti tutti ad uno tempo, la quale subito dopo la notte, fu la fine délia comedia. » C'était donc un véritable opéra ballet, dans lequel l'art madrigalesque brillait de toute sa splendeur. Citerons-nous encore, dans ce genre, la fête donnée à l'occasion ;des noces de Ferdidand de Médicis et de Christine de Lorraine, et les somptueux spectacles que Don Garin de Tolède offrait à la noblesse italienne ?

Dans la première, c'était le combat d'Apollon et du serpent Pithon qui servait de sujet au ballet. Dans la seconde, on entendait YAminta du Tasse* à laquelle le jésuite Maratta avait ajouté des madrigaux. De toutes parts cet exemple était suivi; en France aussi on pouvait admirer les magnifiques fêtes avec ballets et comédies mythologiques que la ville de Rouen offrait, en 1552, au roi Henri, arrivant en Normandie avec sa femme, Catherine de Médicis, qu'il venait d'épouser. Là encorej on rencontre des sujets mythologiques : Apollon, Hercule, le serpent Pithon ; mais, là aussi, on retrouve la forme madrigalesque un peu tempérée, il est vrai, par le goût français, auquel ce genre ne convenait pas absolument, mais gardant toujours son caractère de musique polyphonique.

Le dernier ouvrage dramatique important, écrit dans le style madrigalesque, est une composition singulière d'Orazzio Vecchi, intitulée : Amjiparnàsso — Comedia armonica, Gardane, 1597 et 1610, M. Cataleni, DEUXIÈME ÉPOQUE 273

dans une suite d'excellents articles publiés dans la Gazette musicale de Milan, deT858, a analysé avec soin cette publication. C'est une suite> de madrigaux, écrits sur une action dramatique et comique ; les personnages sont nombreux : on y voit Lelio, Isabelle, le capilan Pantalon,

Francatrippa, tous les types populaires de la comédie italienne, et tous chantent dans la forme madrigalesque. De nombreux compositeurs, et Vécchi lui-même, ont écrit d'autres morceaux ainsi distribués; mais l'Amfiparnasso nous est resté comme une protestation du vieux théâtre madrigalesque disparaissant devant là tragédie lyrique, où dominait la monodie, et qui devait donner naissance à notre opéra moderne; à ce titre, il avait droit à notre attention.

Ces chœurs, ces madrigaux, ces broderies fantaisistes et singulières, qui les exécutait? Quels chanteurs savaient ainsi improviser sûr le livre? Lé seizième siècle nous a laissé peu de noms de chanteurs spéciaux. Les maîtres de chapelle, les compositeurs, étaient en grand nombre, et eux-mêmes se mêlaient, en général, aux exécutants; niais, à part la longue liste des chanteurs de la chapelle pontificale, on trouve peu de virtuoses. En France, les maîtrises et la chapelle du foi étaient les véritables pépinières des chanteurs : Brummel, Gaspard Loiset, Pierre de La Rue, Verbonnet, losquin des Prèz, etc.; Jean Mouton, Gilbert, Cl. Lyenne, Ducaurroy, Roland de Lassus, Villaert,' Philippe de Mons, Arcadèlt, Cl. Sermisy, Cl. Jannequin Colin, en France et en Belgique ; Wirdung, Henri Isaac, H; Fink, Hofhpimer, éri Allemagne, forment une légion d'artistes fort capables d'irnpfbViser le contrepoint sur le livre. En Italie, Constanzo, Porta, 'Alphonse délia Viola, Anerio, Nanini, Giovanelli, Lucas Marenzioi Or Vecchi ; le prince Ch. Gesualdo de Venouse■■■:■ en Espagne et en Portugal, Vittoria Morales, Gœs, etc., écrivaient leurs œuvres et souvent les chantaient eux-mêmes. A partir du milieu du seizième siècle, on signale un fait d'une importance capitale pour l'histoire du chant en Italie 5 : c'est la création de la grande école de Palestrina, issue elle-même, comme nous l'avons vu, de l'école franco-belge. Devenu par son génie le; chef de la musique en Italie, Palestrina avait fondé à Rome une école; de composition et de chant, dont il avait conservé la haute surveillance, mais dont il avait confié la direction à Nanini età Soriano, deux conrpositeurs, élèves aussi des maîtres français. Nous verrons dans le chapitre suivant quel

éclat eurent ces écoles italiennes, sur lesquelles nous reviendrons .souvent, et qui fournirent au monde entier tant de compositeurs et de chanteurs étonnants. ÇpntentQns-npus ici de rappeler les noms des créateurs de cette école,:, à .Gioyani Ma.ria,.,à;Ber-J

riàrdinb Nâriini,'' à Soriani, succéda Agostinï;! puis vinrent leurs brillâhtsélèves 0: PuliaschiJSôVôfiv Nàldini,: Vittori (Lôrëtto), Etiehrié; Làridi; Rbmanb,- Michéïï,! Ciffâ, Àliëgfii Les chahteufs qui éxécu 1 tërérit 'les pfëmiéfS Opéras 1 de Péri et de CaCcirii sortaient de cette ééblëi '-■'-i:; :'>;:' '■■'■' - -'■■■ '"■"•■< '>■ '---■■ -.,..-.-/ :■: .

Dû resté, tout était prépafê eri Italie pouf donner naissance aux brillantes écoles qui devaient créer Te drame lyrique et former Tes adiniràblés ejiàritëufsdés dix-septième et tiix4iuitième siècles. Pàftbûtjen Italie, les princes, les prélats, avaient leurs musiques et leurs chapelles; Bottfigàfo, Dentice, nous donnent des détails sûr les concerts de voix et d'instruments de cette époque. Le premier décrit cette cour de Ferrare, si intelligente et si musicale, dans laquelle le duc appelait tout ce qui avait 'un nom comme compositeur, chanteur ou instrumentiste. Deux maîtres de chapelle, Fiofirio et Luzzasco, dirigeaient cette phalange d'élites merveilleusement disciplinée ; le prince assistait lui-même aux répétitions où on préparait l'exécution des œuvres d'Alfonso délia viola, de Luzzasco et de tant d'autres.

La princesse elïô.-inême avait su se former un orchestre de dames qu'elle dirigeait, en personne. Dentice, dans ses curieux Dialogues, décrit un concert qu'il a entendu à Naples, dans la maison de. Jeanne d'Aragon. On y entendait Lonardo dell' harpa, Napolitain ; Marcello Perino de Florence; Battis ta, Sicilien; Giasties, de Ferrare; les chanteuiv. étaient, Te, seigneur Jules-César Jlrancazzo, Franceseo Bi'esb.ulle, comte de Briatico, Scipion -del. Palla, et un autre chantant le.sppranp, ç< qui ne plut pas beaucoup, dit-il, mais quipouvait passer dans; excellence de l'ensemble. » A Venise, la chapelle de Saint-Marc, aye<3 ses illustres, maîtres, brillait d'un incomparable.éclat, La chapelle pontificale,, dirigée par lesplus grands musiciens du seizième siècle, etervie par les meilleurs chanteurs italiens

et flamands, allait devenir, grâcpàl'introductipn des castrats, la plus riche pépinière des virtuoses, Nous reviendrons sur cette institution, qui rendit tant et de si enfin ents spryices £i notre,art. ,', ,

Contentons-iiousici de constater son influence.

Sortis presque tous de l'Église ou y appartenant comme ehantres ou comme maîtres de chapelle, les chanteurs jouissaient d'une grande considération, quelques-uns appartenaient aux premières familles d'î l'Italie, d'autres arrivés aux plus grandes dignités de l'Église n'en continuaient pas moins leur service dans le sanctuaire. Un fait singulier relaté par Caflï dans son histoire de la chapelle de Venise nous donne une idée de la haute opinion qu'on avait des chanteurs et des services DEUXIÈME. ÉPOQUE 27:0;:

qu'ils rendaient. Cet auteur raconte que le prêtre Alvirzi dalle, Pinzochese, ténor de la chapelle ducale à Venise, ayant reçu la mitre; dans la basilique de Saint-Marc le 19 février 15.18, les procurateurs le; supplièrent de continuer à chanter à cause de la beauté de, sa voix. Eri; France, en Allemagne le chant était fort en faveur, les virtuoses trpu;-; raient dans l'exercice de leur art profits et considération. Une curieuse plaquette intitulée : Libellas de Jucundissimx musicœ laudibus i° lolo, par, Bœmius, nous donne quelques détails sur l'organisation musicale de la cour d'Allemagne au seizième siècle; c'est un éloge de la musique d'à peu près 400 vers, parmi.lesquels on lit ceux-ci, qui ont particulièrement rapport aux maîtres de chapelle.

Quicl de cesareo dicam tibi nïulta maghtro

Paulo? Quid de Buelmero pavitevqueJoannc? -.,,,;

Mercwimn Phiebumque Deos etl Pana Linumque •.,-.;

Vincentes numeris Scylhicum et testildinc vatem;

Unde habet a domino locuplcte qùotannh uterquu '"'

Aureâ pro dicta mercede ?iumismala centum.'

« Que te dirais-je de Paul, maître de la chapelle Impériale. Que dire aussi de Jean Buclmer ; ils l'emportent sur Mercure et Phœbus, qui, pourtant, sont des dieux, ils laissent loin d'eux Pan et Linus, et sur le luth ils surpassent le poète de Scythie, aussi, un maître riche èf,' généreux donne-t-il à chacun d'eux pour salaire cent pièces d'or. » '"[

Résumons-nous; le caractère particulier de la musique vocale au seizième siècle est le style madrigalesque à plusieurs voix, avec les broderies, les fioritures et les ornements ajoutés dans les dift'érerites' parties du chœur. C'est dans ce genre de musique qu'écrivent tous ïës plus grands maltres.de cette époque, c'est encore le même style que nous retrouvons dans les premiers essais de drame lyrique qui Ont donné naissance à l'opéra moderne. Une grande révolution va s'accomplir, le chant à voix seule va dominer en maître, le madrigal cédera la place à la monodie, et avec lui disparaîtra un art primitif à la vérité et se ressentant des habitudes étranges du moyen âge, mais cri somme difficile, original, exigeant des chanteurs une sérieuse connaissance de la musique et une certaine science du chant et véritablement digne de présenter à l'historien un réel intérêt.

TROISIÈME ÉPOQUE

Le chant aii dix-septième siècle.— Naissance et progrès de l'art vocal en Italie.

Jusqu'ici, nous nous sommes contentés de faire de l'érudition ; si ennuyeuse qu'elle fût, elle était nécessaire pour poser le fond de ce tableau de l'histoire du chant, dont la connaissance est le complément indispensable de toute étude du genre de celle que nous avons entreprise.

L'opéra va naître, le chant à plusieurs voix est peu à peu abandonné, ou du moins négligé. La première place n'appartient plus aux madrigaux ingénieux, aux charmants ensembles savamment fleuris ; elle est au chant dramatique et expressif; elle est à la monodie, d'où sortira Yair dont les chanteurs du dix-huitième siècle sauront tirer un si beau et si fatal parti.

Nous ne raconterons pas, après tant d'autres, les

originesdel'opéra. De nombreux écrivains nous ont dit les efforts des Emilio del Cavalière, des Péri, des Caccini, des Monteverde, des Cavalli; les essais de Gambert, la brillante période de Lulli; les débuts, en un mot, du drame lyrique moderne ont été étudiés par Burney, Fétis, etc.; dernièrement encore par MM; Chouquet et Gevaert.

Ne revenons donc pas sur ce sujet tant de fois et si bien traité ; mais, cherchons plutôt à savoir quand et comment étaient exécutées ces œuvres dont nous connaissons la valeur; cherchons donc à comprendre quelle influence elles ont eue sur l'art du chant, et en même temps quelle part prit la virtuosité dans l'art du compositeur. Voyons, en un mot, par quel progrès l'art du chant a grandi pendant tout le dix-septième siècle, et comment il advint, qu'au théâtre et au concert aussi bien qu'à l'église, les chanteurs finirent par faire reléguer au second rang le compositeur et sa musique par un public qu'éblouissait leur prodigieux éclat.

Le dix-septième siècle fut comme l'époque de transition de cette étonnante efflprescence de virtuosité à laquelle nous assisterons pen;dant.tqut le dix-huitièmë.sièeje. Pendant les cent années qui précéderont, le gfiand âge du pliant, nous verrons la mélodie se former, l'air proprement dit prendre des contours plus fermes et plus accusés, le récitatif, iSsude la monodie,,devenii; plus vocal et plus chantant; le virtuose., pendant içette période, se séparera peu du compositeur, il le suivra; encore, lui obéira, s'honorera d'être l'interprète de sa pensée et de ,spn génie. ,.....,. ,..,,..

Eri 1 même temps, les écoles; peu nombreuses et timides encore pendant le seizièihe siècle, augmenteront chaque jour et prendront petit à petit la forme régulière qui est celle des grands Conservatoires d'Italie. Enfin-, eteè fait est d'une importance capitale pouf l'histoire du chant, c'est pendant le dix-septième siècle que nous verrons apparaître les ;pastratSjM.ces fois,de la; virtuosité, tyrans impérieux devant lesquels 'Plieront,et diliettanti et maestri, mais dont le génie, en réalité, créera .petart spécial du bel canto, qui pendantplus dedeux siècles afa.it donner danslamusique

le;premier rang à l'école italienne, en dépit même de seS compositeurs,! -, , i

r.i Le temps n'est plus, depuis longtemps, où oh pouvait considérer' les Italiens comme les premiers musiciens du monde ; mais ij serait injuste de ne pas reconnaître: en eux une grande richesse mélodique et un réel spntiment de Part décrire pour la voix humaine, et d'employer cet instrument à la foissi docile et si varié.

Déjà!,àu'séîzièmë siècle, 1 nousfavoris montré quel parti ils avaient su tirer au point de vue vocal du style madrigalesque qui, au premier abord, semblait peu se prêter à toutes les souplesses de la virtuosité ; îtiàisj lorsque l'invention du drame lyrique eut permis de chercher des effets nouveaux, ils donnèrent libre cours à leurimagination et ouvrirent à l'ài't du chant des horizons jusqu'alors inexplorés.

Malgré les progrès de l'ait, malgré la différence des époques, la musique, lorsqu'elle est écrite spécialement en vue de la voix humaine, est toujours' réduite à deux formés, le récitatif et la mélodie ; le récitatif est devenu plus varié, plus passionné, il s*est enrichi des brillantes couleurs de l'orchestre; sous forme de mélopée il a emprunté à la mélodie proprement dite quelques-uns de ses dessins les plus accusés, mais toujours iVàgàrdésbri caractère sui generis qui le distingue à toutes les TROISIÈME ÉPOQUE 2.79

époques et dans toutes les écoles. La mélodie est devenue plus animée, plus expressive, plus: rythmée; mais, toujours-elle së;fait'fecbrinaître par des contours bien arrêtés, par une sortedé carfïïrë" sàri laquelle elle se confondrait avec la mélopée," ?<\ïi\±. '.ï\Àû:iqm--Hh aJ

: Ces deux élénlêntsCùflstïtutt

premières compositions dès pères de Topéfa nibdëfriël Lé'rëcïMtiî tel qulâ Croyaient l'avoir ressuscité d'après.leS-'Ijr'è'c/'teai'qii'êh"' Hté, avait existé àù riiôyeri âgé, était le résultat déléüs feGnëfchês'ëtdè ïeùfs Observations, faites en vue d'une niusiqùë expressive' Traduisant fidèlémerit les divers inbûvérilènts de l'âmèVLà 1

mélodie ëfëïï'veniîûVà eux par traditiori, ils Vavaient acceptée, lui donnant surfôutplâcéJdahs les ballets et airs de danse, ainsi qu'on avait fait au moyenâgè'-et !àu seizième ; siècle;; puis, peu à peu:/ elle s'était; emparée, idevl/ppéra /presque tout entier, et se transformant successivement elle donna naissance a l'«tt> qui; sous ses multiples aspects, servit de, sujet aux plus-sublimes accents du chant expressif, de canevas aux plus brillantes, brpdëries de la virtuosité.

Dans les premiers opéras de Péri, Caccini, Monteverdë, nous voyons apparaître la mélodie, tranchant sur la déclamation, par son rythme et sa carfûre ; c'est d'elle que sortira l'air et rapidement développée par les maîtres qui suivront, elle ne tardera pas, chez les Italiens 'du moins, à concentrer sur elle toute l'attention de l'auditeur. !i; -

Les partitions en main» nous suivrons les péripéties éprouvées;par le chant pendant le dix-septième siècle 5 jetons seulement ici un* rapide coup d'œil sur les premières années de cette période etrésumbns,pour cette époque, l'histoire de l'air qui tient tant de place dànsilé développement de l'art vocal. Un excellent travail de M, Gevaert; inséré! dans le Ménestrel de, 1867,, nous a rendu là tâche, facile ; suivons-le dtonc hardiment pendant ces: quelques lignes. .,..-,.

La mélodie, issue comme nous l'avons dit de la chanson populaire et aussi des pièces de danse qui possédaient le rythme, condition essentielle de toute mélodie; avait d'abord suffi dans saiSimplicitè.iLe chant était orné, quoi qu'on en ait dit; car nous avons sous les yeux un duo de Monteverdë pour deux ténors qui n'est qu'une interminable fioriture; mais cette pièce n'a aucun des caractères constitutifs de l'air proprement dit, et il est juste de dire que les vieux maîtres florentins sfétaient appliqués plutôt à faire succéder, les cadences parfaites les Unes aux autres, en les fleurissant', qu'à enchaîner habilement les diverses périodes mélodiques. Mais bientôt, les chanteurs profitant de ce que l'école expressive de la déclamation avait perdu ses plus

grands compositeurs et ses premiers protagonistes, voulurent donner plus d'importance à la mélodie si propre à faire briller la virtuosité. Les mélodies à une seule période étant devenues monotones, on les varia; puis, vers 1630, à l'idée principale on ajouta une seconde idée incidente,, dans le ton relatif, àla suite de laquelle il fallut naturellement ramener le premier thème. Telle est l'origine du du cape qui prit; triomphalement possession, et pour bien des années, de l'air, dit de facture,/et dont nous trouverons déjà les traces dans le San Akssio de Landi (1634); C'est cette coupe qui servit à Scarlatti, Hœndel et aux premiers morceaux de Mozart. Bientôt on développa démesurément ce .seçpnd mouvement pour n,e revenir au da. capo quJaprès un long circuit ; mais,, cette forme devint monotone, et en resserrant le second mouvement, en coupant le dacapo, on donna naissance aux premiers essais de l'air moderne à deux mouvements. Enfin, en multipliant les mouvements, en les enfermant pour ainsi dire dans le da capo, revenant après chaque période, on créa le rondo si favorable aux diverses expressibris de la mélodie dramatique, bouffe ou sérieuse.

Pendant ce tê'mpsj le récitatif n'avait pas éprouvéles rnêmes révolutions, niais il n'était pas resté stationnaire et avait dû subir plusieurs changements qu'il nous faut indiquer en quelques mots. C'était à la mélopée que les créateurs de l'opéra avaient donnera première placé dans le drame lyrique. C'est elle, au résumé, que nous retrouvons ericofëdansTes grandes œuvres véritablement expressives des grands nïàîtres de l'art musical. Lully, Hamdël, Scarlatti, Gluck l'enrichirent en lui donnant plus de mouvement. A côté de là mélopée étaitnéeùne sorte de récitatif, à l'ambition moins haute, et qui tenait place entre la parole et le chant dans les moments où la musique "n'avait paS besoin d'employer toutes ses forces et tout son prestige. Gërécitatif, accompagné d'une simple basse, estvenu jusqu'à nous dans les partitions italiennes ; c'est ce que nous appelons le recitativo secco. Suivant les besoins de l'expression, il se combina avec la mélopée dramatique, il devint plus: incisif, pluss ample dans ces contours, et on sentit le, besoin de lui: donner plus de force et d'importahee

en lui prêjant le.cbncoUrs de l'orchestre. Ce récitatif ainsi accompagné et qui peut si souvent,se confondre avec la mélopée, fit sa première apparition j;,bien timide il est vrai, dans le San Alessio, mais c'est avec l'Armide de.LuUi» quenouSj le voyons définitivement prendre sa place dans le idrâme, lyrique. Les compqsiteurs qui illustreront, la musique à partir du dix-huitième siècle jusqu'à nous, en feront un brillant usage. .VrsTa fin delà période, qui nous occupe en ce moment, nous devons TROISIÈME ÉPOQUE 2ÉS1

citer aussi Scarlattî, dont les oratorios contiennent de superbes récitatifs avec accompagnement obligé.

Nous possédons maintenant, l'air et le récitatif, c'est-à-dire les deux formes delà musique danslesquelles les chanteurs ont eu le plus à déployer leur science et leur talent. Mais comment l'art du virtuose s'ëst-il développé pendant le dix-septième siècle, pour arriver an dix-huitièmè à son développement parfait, trop parfait peut-être ?

Lès témoignages des contemporains, sur les grands chanteurs de cette époque et sur leur méthode, rie nous suffiraient pas pour avoir une idée juste de l'influence qu'ils eurent sur le chant et sur la musique ; aussi avant d'étudier leur manière de chanter, avant de nommer les plus célèbres virtuoses de ce temps, avant de montrer la liste de leurs écoles qui créèrent les grands charmeurs du dix-huitième siècle, croyons-nous intéressant de voir les œuvres que les maîtres écrivirent pour leurs interprètes.

La lecture de ces anciennes partitions nous montre combien: fût rapide la conquête de l'art spécial du chant sur le drame lyrique, tel que l'avaient créé les Péri et les Caccini. Les ensembles, les chœurs, les pièces d'orchestre tiennent dans les: premières œuvres une place importante. Toutes les voix d'hommes et de femmes y sont employées dans un partage égal. Le ténor n'a rien à envier au soprano,, la basse brille du même éclat que le contralto. Les sujets aussi sont plus .variés, plus intéressants, et il est peu de ces opéras (nous parlons même des plus sérieux, comme le San

Àlessio)y qui ne contiennent quelque duo comique, ou quelque air bouffe qui jette sur l'ensemble de la variété, et dans lequel l'historien pourrait trouver les origines de l'opéra demi séria et même buffa.

Puis peu à peu les ensembles disparaissent, quelques duos se font encore entendre; mais, le nombre des chœurs, de plus en plus restreint, finit par se réduire à un seul chœur final.

Les voix d'alto et de soprano prennent le premier rang. ParmiTes voix d'hommes le ténor reste encore, mais la basse est négligée, jusqu'au moment où on n'en trouve plus trace dans les partitions d'opéra séria. La période du dix-huitième siècle commence, l'opéra n'est plus qu'un long concert, où les airs, plus ou moins mélodiques, plus où moins fleuris, se suivent, à peine interrompus par quelques duos* Un chœur final clôt la séance; le soprano, le contralto et le ténor ont suffisamment brillé; chacun s'en va content et tout est bien qui finit bien.

Dans le chapitre précédent nous avons montré les Origines de Part 282 LE CM&T

vocal; et les; artifices de; style de Gacciniydel Cavalière et; des premiefs créateurs; de l'art dû Chant. Nous ne reviendrons pas sur la Maprësënta* ziônèdi tmimae dicorpo d'Emilie del Cavalière, sur YËuridice de Péri, sur YÙrfeo de Monteverdë, sur ces partitions rares qui ont cessé d'être inconnues ; mais nous nous arrêterons sur des œuvres moins étudiées, dont là série :dëpnisT634jusqu'aux premières années dû dixhuitième siècle découle;; devant :npus> pour ainsi dire; une' des; périodes les plus (Mrieuses'dëïPaft vocal; c'est pendant cette période de; transition qu'est véritablement néelavirtûoMtémoderneit/i : --/,y,

;uNous avons lu avec soiri toutes les partitions dorit riôûS dprinbns ëûcèïWctëmëtttl*àttàlse historique; Là fiché collection de la Bibliothèque riàtibiialélés possède, et le lecteur pouffa consulter comme noûsces œuvres intéressàritesv ,;-

Ùriê des pièces les plus curieuses de cette période est le

San Atèssià de Landi. Des paroles de cette sorte d'oratorio, imprimé à Rome ërt leâfiy étaient du cardinal Barberihl lui-même, qui le fit splendidement publier à Ses frais. Le poème de cet opéra, qui n'est pas sans analogie avec Robert-lë*-Diable, offrait au musicien de la variété et des mouvements dramatiques dont celui-ci avait su profiter.

Laissant de côté t'orchestre- qui présente un grand intérêt, nous n'avons à' nous occUpèf que de là partie qui regardé les Voix, leur emploi, ïêùt-iêssitura'i et là façon dorit le coiripositeur en a tiré parti dànsl'es ensembles et dans les soli.

Les chœurs sont écrits dans un bon style vocal, généralement dans la forme madrigalesque à six, huit, et même douze parties (double chœur final).

Les récitatifs, et particulièrement celui de Roma qui ouvre la partition, gardent encore une certaine tournure ecclésiastique qui convient assez bien au sujet; mais, il est bon de remarquer que plusieurs d'entre eux portent sur la dernière cadence un gruppetto prolongé, et que répétés comme les couplets, ils sont suivis d'une ritournelle d'orchestre qui recommence à chaque reprisé. Plusieurs de ces récits sont forts beaux 1, et, ùri entre autre, celui dùdémon, a un grand Caractère. Les airs (ariette) sôrit eri général courts, d'un seul mouvement, et l'es quelques vocalises qu'on y trouve sorit peu variées. Chaque Couplet est répété sans changement sur la partition; ce qui fait supposer qu'il était loisible* à l'interprète de les orner à son gré,. Le compositeur semblé avoircherché de préférence .les mélodies plutôt: expressives que brillantes 1, et, parmi, les meilleurs morceaux, on peut citer; celui dei saint Alexis - {Morte'- gradita) à deux reprises, au second acte.. Les TROISIÈME ÉPOQUE 283

duos et trios sont honîbfeux, et dans presque tous oh sent une recherché très remarquable de rëxpressibnjuste et pathétiquei Au second acte, le duo de la mère et de la fiancée, cherchant saint Alexis perdu, renferme d'excellentes phrases, ainsi que; le trib du troisième acte,

dans lequel lëpèrêi la mëre: et la fiancée du saint pleurentla pef te de celui qûls àiméntv Obéissant aux vieilles traditiPns musicales du seizième' siècle/, Landi prit soin d'écrire ; dans le stylé màdf igalësque un trio accompagné par le clavecin, la harpe et/le luth. Énfiri au premier et-au second acte, nous trouvûriS déUx duos comiques,;qui jettërit quelque variété sur la partition. L'Un,; assez vif, est pour deux soprani, et deux jeunes pages qui plaisantent entré eux et jpùefit en musique sur les syllabes : DM, dM, diri,, diri- L'autre est une, scène bouffe, dans laquelle le diable fait mille tours à un des personnages, et finit par se transformer en ours. Il se prépare avant de tenter saint Alexis, absolument cùmme Bertram détourne Raiffibaud dans Robert le Diable. Certes, nous sommes loin de la bouffonnerie italienne, si alerte et si entraînante ; mais, en tenant compte de l'époque où elles furent écrites, ces plaisanteries musicales ne manquent ni de verve, ni de mouvement;

Gomme tous les anciens Italiens, Landi traite bien les voix; il a grand soin dp les laisser dans leur étendue naturelle. Cependant il est à supposer qu'il disppsait pourTe rôle du Démon d'une basse des plus remarquables, car il le fait descendre jusqu'à TM£ grave et monter jusqu'au fa du baryton*

On compte dans là partition six à huit chœurs, d'esclaves, de démons,, de vertus, d'anges, etc. Chaque acte se: termine par un morceau de ce genre, et le dernier est un véritable ballet pendant lequel les anges, placés sur des nuages chantent la glpife de saint Alexis, Les vertus dansent autour de lui et un grand double chœur final termine la fête. Nous noterons en passatit l'emploi du chœur dans les coulisses, ou pour mieux dire, derrière la scène.

Vingt ans après, Gavalli écrivit un autre opéra qui a pour nous d'autant plus d'intérêt, que, joué à Paris, par ordre de Màzariri, il est la troisième tentative que firent les chanteurs italiens pour importer leur musique et leur artdans notre pays. (On sait que déjà eh 164511s avaient fait entendre lafihtaPazsa et ert Î64<7, un Orféo.) Nous voulons 283 LE CÎIÀNÏ

parler du Sérsé dont Lulli écrivit les divertissements. Cette

partition est à notre avis bien inférieure au San Alessio. Elle a moins de variété, moins de mouvement, et son expression musicale n'est ni aussi touchante, ni aussi dramatique. Cependant elle se rapproche encore, sous plus d'un rapport, des anciennes traditions du drame lyrique. Voici qu'elle était la distribution de la pièce d'après le manuscrit :

SERSÉ, Le sieur Bordigon.

ARSAMÈNE, Atto.

ARIODANTE. Taillavoce.

ROMILDA, Demoiselle Anna.

ADELANTE, Le sieur Melone, castrat.

LÛMES, Zannetto.

ELVIRE, Chiarino.

AMESTRIS (travesti), Philippe, frère du sieur Zannetto.

ARISTON, , Le sieur Absalon.

PERIAROUE, Pichini.

CLITON, page do Romiida.

Tous ces noms sont à moitié francisés, mais nous les retrouverons quand nous parlerons des célèbres chanteurs qu'a produits cette époque.

Les chœurs sont assez nombreux, mais nous ne rencontrons pas un seul trio ; quelques duos, dont un excellent, quoique court, composent tous les ensembles; en revanche Y air domine à chaque page, et quelques-uns sont très remarquables. On sait que Cavalli avait été un des premiers à donner plus de développement à l'air, et celui de Giasone, écrit en 1Q49, était resté célèbre. On peut citer ce maître avec Cesti au nombre de ceux qui, les premiers, ont mis ce genre de composition en honneur. Les opéras, comme ceux du musicien que nous venons de nommer, étaient déjà écrits en vue de quelques chanteurs dont ou utilisait spécialement le talent. Ori sait combienles musiciens; et

surtout les Italiens ont abusé de ce procédé qui contribua beaucoup au perfectionnement du chant, mais qui fut si peu favorable au- libre développement ,de l'inspiration musicale et de la musique pure. La déclamation des airs de Cavalli est souvent fort belle. Ces morceaux sont fréquemment à deux mouvements, et le Da capo commence à faire partie de presque tous les airs ; quelquefois même la reprise;.dû thème,est:précédée d'une courte mélopée eri récitatif.]

C'est surtout dans les duos que ribus trouvons le plus de aa capo. Mais il est à:remarquer que beaucoup de ces airs 'sont tfuiï seul môùvé- TROISIÈME ÉPOQUE 285

ment. Sans égaler par.Ià larichesse des ornementsdôs airs.de la fin de cette période danslesquels l'idée mélodique et l'expression disparaissent prpsque complètement sous, l'avalanche des notes, les morceaux du Seçse sont, beaucoup plus ornés que ceux,, du, San, Alèssio,, et, les ;deux rôles de la basse, et du, soprano deyaient exiger, dpux,artistes, doués d'une voix légère, et bien exercée. ....,.,:,,:..,_(. ,, i; (,,:, , ,./

Parmi les air s qui nous ont parus les plus intéressants, nous pouvons citer celui de Serse au premier actef ceux deRômildààùpremiër et à la cinquième scène du second, une gracieuse et mélodique ariettej et enfin un long morceau avec d'à capo''.'chanté par le ténor au commencement du second aét&\G-tà'lti''irômb'd),. et qui nous paraît un des plus anciens modèles del'air débraVbufe et de facturé avec accompagnement de trompette, dont on a tarit abusé depuis.

Nous voici en ,1661 avec VErcote in Tebe deGiacppp Mèloni. C'est Un opéra de circonstance, et la préface du poème publié à part dit dans quelle occasion fut écrite cette partition. Nous renvoyonsTelecteur au volume que possède la Bibliothèque nationale pour ces détails qui sont assez longs. Ercole in Tebe conserve encore de nombreuses traces de l'ancien ppëra-ballët, lps chœurs, les ensembles,; les.-a.irs/ de; Jba}let y sont fréquents,. Le chant y est en général très fleuri,, et, nous ,citero,ns particulièrement un duo de deux soprani au commencement, et un duo de Proserpine et de Vénus pour soprano et contralto ; mais l'air commencé à

se 'développer réellement. Deux duos se faisant pendant iridiquerit Chez le coiripositeùr un cëf tain sentiment de. l'effet seéniqùe ; de plus, I'éléiherii, comique n'est pas complètériient abandonné, et dans ce genre pn peut remarquer un air de téripr assez vif, '' 'y>

, Enfin le rôle de la. basse (GARQN), est e.ncpre. fort, ispign, et, il, est ppssible dp voir en lisant les roulades quii lui sonteonfté.eSi que ce genre deyqixétait loinid'être abandonné dans l'Ecole italienne, comme Hlefntplustard. ..;, ._. ...'.-,,, ,.-,.-:.. -,.,,-,,,.., w,.,::-,-.:

Vers la mêine>époqUe (1662), nous rencontrons une partition qui; est beaucoup plus intéressante:; C'esti// Paride, dont Gi And; Bontempi avait faitien même: temps: les paroles et la musique. Bontempi : était, • à' cette époque, 1 ce que nous appelons maintenant un samw/;, nous aurons plusieurs: fois iài citer son Histoire de làmusique, et siTcspfit critiquclui manquait (il ne pouvait en avoir à l'époque où: il:écrivait), du> moins étaitrilérudit etipossédait-il à fond les, secrets de son art. De plus, il composait, à Dresde,: pour des Allemands,/ qui jusqu'à l'invasipn Italienne du dix-huitième siècle exigeaient une, musique, relativement riche et n punie .Bon tempi, dans sa préface.,; a rédigé une. sotp, de poétique, dans laquelle il déclare! qu'il renonce au style fugué et en imitation dans Tarfàngemëht des voix;- « Pour ne pas confondre la SCërië avec l'oratorio et le théâtre avec l'Église et la Chambre; 1 je ni'émploie pas certaines modulations, d'après lesquelles se formé la Tessitura des imitations oUdëS-mouvëihônts contraires dans les sujets; »

La pièce comprend vingt-huit personnages en comptant le prologue, dàris lëqUël on assiste au jugement de Pâi'is. Les Scènes comiques, amoureuses ou sérieuses, se croisent de là façon la plus curieuse,, et On voit que le compositeur avait Usé de tous les moyens que lui offrait son art pou*i bien traduire musicalement chaque: situation. La grande scënéfiMâlé dû prologue;avec le chœur des dieux, Tiritefvention de la Discprdëi la dispute des trois déesses ; et

en même temps le jugement dû bérgér Paris, tout Cela montre; chez le poète compositeur une certaine habileté-scénique. Un trio dialogué de trois sopï'an représentant des enfants; jouant à là châsse et servant pour ainsi dire d'in-térmèdë, né màriqué ni de mouvement, ni de gaîté dàris le dialogue musical.

Deux duos comiques au quatrième acte devaient produire un grand effet; dans l'un on entendait deux personnages bégayer en musique à" qui mieux mieux ; dans l'autre c'était un amoureux transi bafoué par sa belle. Gps deux morceaux annoncent et préparent les bonnes pages de l'école bouffe italienne. Les airs sont à deux mouvements, et les mélodies, suffisamment développées, sont ornées à la vérité, mais elles n'atteignent pasle luxe de fioritures que nous trouverons dans les cantates de la même époque.

Cependant nous devons dire que les différents couplets répétés étant imprimés sans changement dans la partition, il devait être loisible au chanteur de les varier à son gré, suivant l'habitude qui fut de tout temps traditionnelle dans l'école italienne. Nous citerons particu* lierëpient/dans ce genre l'àir du ténor Sylvio. Les quatre voix sont employées dans cet opéra, et même, l'air à boire du dernier acte montre que le compositeur avait confié le rôle à une basse légère et bien exercée.

Plus tard (1675), c'est Legrenzi avec Eteocle et Polinice. Nous approchons de la période pendant laquelle les anciennes traditions de l'opéra italien commenceront à être abandonnées. Le virtuose soliste prend plus d'importance, la mélodie est plus ornée, la voix de basse sp fait encore entendre quelquefois pour chanter les airs à roulades ; mais les rôles de femmes pu de Castrats sont beaucoup plus nombreux TROISIÈME ÉPOQUE 287

que ceux des hommes. Dans la forme des ornements nous ne trouvons pas la Volata, c'est-à-dire* la gamme vocalisée, et il faut avouer que les formules de fioritures sont en général assez monotones ; ce sont, le plus souvent, des traits, des gruppetti,. et on remarque des trilles et des tenues d'uneintérminable longueur ; mais la quantité rachète largement ce qui peut manquer à la variété. Les airs

brillants sont en majorité ; cependant nous citerons encbfe quelques morceaux d'expression comme l'air d'ËteoClé (soprano) au premief acte et là prière d'Antigone au second.

Nous recommandons au lecteur le personnage de Deifile, comme donnant le modèle d'un rôle: de chanteuse légère à cette époque. Il monte au se naturel, et c'est la première fois que dans notre travail; nous avons à noter l'emploi de cette note qui devint à la fin du dix-septième siècle d'un usage général, La musique n'est pas encore étouffée sous les festons et les astragales ; mais le temps n'est pas loin, où le compositeur, esclave du virtuose, n'aura en vue que le succès de son chanteur et non la perfection du drame lyrique.

On croit généralement que l'opéra-bouffe pu de demi-caractère ne date que de la seconde moitié du dix-huitième siècle. C'est en effet vers cette époque qu'il a commencé à prendre sa forme définitive; mais au dix-septième, nous en trouvons déjà plusieurs spécimens et c'est dans ce genre qu'il faut classer il Cdreriere de se medesimo d'Alessandro Melani (1681).

Le style en est très léger et très fleuri, la basse y chante de longues et nombreuses roulades, le chant est riche de traits et même assez varié. Nous citerons comme exemple la chanson d'avril pour soprano, au second acte. C'est un vrai déluge de traits montants et descendants, de vocalises, de trilles, de tenues, de notes piquées. Le rôle de Roberto, particulièrement, semble avoir été écrit pour un soprano à-la voix excessivement légère et flexible. C'est le plus important de la partition ; mais cette débauche de fantaisie vocale n'a pas empêché le compositeur de se montrer généreux pour les personnages plus secondaires. La partie d'Isabelle est des plus ornée et il n'est pas jusqu'à la basse et jusqu'à la suivante Laura qui n'ait sa bonne part de roulades et de volate. Les seconds couplets sont copiés textuellement sur les premiers, mais il faut penser que les exécutants ne se faisaient pas faute de renchérir encore sur la brillante imagination du compositeur.

En arrivant aux dernières années du dix-septième siècle, nous 2?8 ;:■., LE. CHANT

tpuoT'|ppJrs!itli.en dpnSj la fprmp qu'ilgarderà pendant jplus.de qjmjansll di|fèr(e!p/eu.ide,il;aj,çanta.te,ur laquelle.npusnous arrêterons qelqfjSinstants, ,ou, ,ppur mieux dire,, le drame,lyrique., pendant _,çgtjte Jpngue 'PRfe<in'fl4ïfl'MW de. ntatps .à une ou d.eux

voix que, termine lîéternel. et inévitable chœiir final. Souvent même, C.espp/éas ne.sp.ntiplùs.quede véritables pastiches, pu: la, musique, est sanslmportânçppto.ùle,chanteur, est seul chargé d'iritéresserle.publie.

fjTjT fîTiJ-'ÎJ-!)î-}J3iA:f{UM:J.I)î !!'.1\ "tl-Viit ■n.'ill'ii! ! :,'\-ir-Yr>p, -i|l;t ',, ! .IJ'.i r- =* *> 'k -e i l.-.n .r

-ëif;-}âl'gj.%.|D)]ar.i.iaîiipfur.î,ejlliens npus.montrepmrnent

çeunçi,,, lej pijis.jspyiyenti. montaient jin opéra, et, ji-. faut, bien, avouer que les choses,sont, .restéeslonatemps dans l'état où, l'auteur du Parallèle les, avait trouvées, : Quand « l'entrepreneur d'un opéra a assemblé sa troupejdangjquejque.jVillei ditll, ; Ùchpisit ppûfsujetdë son ppéfà la pièce qui ; lui. plaît, jcomme Çandlle,. Thêmistocle, Xersès; mais, cette pièce n]estq,u!un canevas, qu'il, étoffe des .plus beaux airs que savent les musiciens de. sa troupe ; car ces. beaux airs spnt des selles à tous chevaux... et.H n'y.a point de scène à laquelle les musiciens ne sachent jtrouver,place..pour.quelqu'un-de.ces airs.i» .,, ., ... -j

vyMhéksàpmm!eticontralti,(hommesiet{em

ifesTfaisidejpesipartiitionsitmaisi excepté dans Tes opérasbouffes et de demWcaîîactèré,!Inous;trouverons sde moins ien moins trace des basses et des barytons*lill; faudra! l'école du commencement de tce< siècle et surtout Rossini pour faire sortir l'opéra italien de sa routine. A la fin du di'huitièmëlà'hiusiqûeicèdéla place àla Virtuosité; on;seritappro;ch,èi?iPâgë'd?orjide l'art/Vocal; là Pdrtenope de Mahgi (1699)t par exëiriplbj'ëstJdéjà-écfiteidansce

genre; *; ••■■';)'■ ■■-.■■'<: ■■i<::q y -'i-; -J-HI- ;; :

'"■'fie' cWantest infiniment plus orrie;dès duos brillants, fleuris; cbù"pen't 'des airs à vbc'âlïsès hardies'et l'égèfes; Nous devons cependant' "'relC(iîiriait!rè quel au'point de'vue dejl'àcconipagnériiérit des vo'ixi cette partition nous parait 'plus soignée que toutes celles que nous avons analystes 'jusqu'ici1,; Qifciqùés''cbmb'iriaisbns'soribrés ribûs paraissent sin;guliôrennmt tjroprés'à s'o'iitériirlë'chàhf.'Àïà' page 86 du/riiànUscfit aiiaÀ'eri'àtttà'faBïbiyth sopratib' est soutenu par

li'Ois viyiBriMles''iàîiagéfâaî'l'bMiéstrê

Js"é com'posW de' flufésj'naùtbbisfprèriiiér et deuxième luths, violons èri ''lîrJii|es'',.ot,!aÉ6yjiRahVpéjMî,cé delà basse Cbritiriuèrplùs loinî'C'ëst un,i£h!éorn!e'sàii?àutrë ih'struriibnt qui' sonne avec la Voix dû "chanteur; i'tëettéf'vanéî!ë!:f rétrouvait

'énc'àre dans"-quelques Opéras de Scarlatti, mais elle ne târda: pas à îsàMtrè? >!»:»n.--'V,;-i '-'■=■ ■'.-■ r»- y • . .-'V::,v :,:-';, ,-..

fi J': " i ' {> n'ijfttyi :UI ■;';.;; ■iibrilil ■ :;;-/::.,, .. .- .•'.-..;.' :■;' -..-. :,S •■ .:') [,:■.'■'

Nous,passerons rapidement sur YOlumpia de Freschi, sur YJdalmade TROISIÈME ÉPOQUE 289

Pasquini, sur le Muzio Scœvola (1696), sur l'a Semiramidé d'Aldovrahdini; tous ces opéras, littéralement bondés de vocalises, se ressemblent étrangement et ne diffèrent entre eux que par l'importance donnée à certains rôles, suivant le chanteur ou la cantatrice que le compositeur avait sous la main. Un autre opéra d'Aldovrandini, Cesare in Âlessandria (Naplesj 1700), est écrit, à la vérité, dans le même style; mais il présente une certaine variété dans les 'accompagnements qui mérite de nous arrêter. C'était l'époque des grands virtuoses dû violon cbmme des grands virtuoses du chant. Corelli avait crééla nouvelle école italienne du violon, et On peut juger, en lisant la partition d'Aldovrandini, avec quelle hardiesse les violonistes de cette époque atta*- quaient des difficultés qui feraient peut-être

hésiter nos Virtuoses contemporains. Un soprano est soutenu parla basse continue et ûri violon solo dont le dessin d'accompagnement nous paraît des plus curieux. Outre qu'il monte jusqu'au deuxième la au-dessus de la portée, il n'arrive à cette cime qu'en enjambant les intervalles les plus disjoints. Partant toujours du la (deuxième interligne, clef de sol;, il gravit ainsi l'intervalle de deux octaves, revenant à son point de départ après avoir hardiment piqué chaque note de sa double gamme. L'air qu'accompagne ce solo est aussi d'une réelle difficulté. (Page 181 de la partition manuscrite qui se trouve à la Bibliothèque.)

Nous terminerons notre revue par deux opéras d'Alessandro Scarlatti : Laodicea e Bérénice (1701) et Le Nozze col Nemico, Ici nous sommes en plein opéra italien : des airs, des airs, encore des airs, voilà toutle bilan de ces partitions. Us sont bien écrits pour la voix; les traits, bien préparés, ne manquent pas de variété; mais, à part quelques morceaux d'expression et un ou deux duos bouffes, ces deux compo!-sitions, auxquelles il ne manque ni l'art de traiter la voix humaine ni une certaine fécondité mélodique, sont loin de valoir et les cantates et les compositions religieuses de ce grand maître. 11 y aurait encore ici quelques remarques à faire au sujet de l'accompagnement d'orchestre ; mais ces considérations nous entraîneraient trop loin, d'autant plus qu'elles ne se rattachent qu'indirectement à l'histoire du chant. Le second acte des Nozze col Nemico se termine par le premier modèle complet des airs dits de facture. Le morceau est intitulé : Canto del Rossignuolo; le compositeur a pris plaisir à rassembler dans cet air toutes les difficultés, tous les artifices du chant. Le virtuose est accompagné, à la mode de son temps; par un luth solo et un violon, pour bien laisser la voix à découvert; l'orchestre ne rentre qu'à a ritournelle. Les traits, les vocalises, s'y rencontrent en foule et ou

19 %B,0? J'fi CHANT

pput, ,y jÇmarg-ueiï) une chaîne .dertrallëS: qui monte; dans iun 'mouvement; lent du la au fa. ■;,;;;<•■><-.

J']Mè 1 'idrigu'éi'tè'riuëv 1 isurmb'riitéë''des mois 'trlllo

fernio ',' dufte péridàri/ï tSols'mëSùfes'y'à'là'seébridë' reprise ; là copié que nous avons éo'ûs lèk y,éWJnHhffiqiïë[J po' triais le'virMpcàpïilxlè'd'ëxé

(Mretffifepaféillë pîèéé'àvitbiéfr

de son talent et les fantaisies de son imagination, et nous sommes portés à croire qull ne s'en faisait pas faute; "; ; iit 1.

Ajoutons que, dans la plupart de ces morceaux, les mouvements sont indiqués par ces mots'ûri peu vagues :'allegro, adagio, etc.

Il est juste de dire aussi que, si, les, Italiens abandonnaient les anciennes traditions de la déclamation, I,yriqu,e ppuç lai.sserjplus de place à la virtuosité, ils restaient encpre.fidèles aux .pompeuses représentations à grands spectacles, aux marches triomphales, dans lesquelles piaffaient des chevaux vivants; où éélatàiéh't les TeUX d'dftifiC'ésëtc. Le Mercure de France possédait,, à Venise, un correspondant plus curieux de ces sortes de choses que la plupartde: ses contemporains ; les articles de ce critique musical sonÇ,,remplis, jusqu'à la fin du dix-septième siècle, du récit des, luxueux.qpér,a.st,auxquels il a assisté.

Il nomme à peine les compositeursianaisilparleidesVchanteurs, et hous recueillerons les quelques notes qu'il donne à ce sujet. Il ra~Â.I,W,q

->i> .ISiVT -.! ; Ù.,-l.\l-A: ,-V<-. ■:-..■. . à-, '■ - - ,d.).-.',.. \]it:,i - \b-' i ,

conte, par le menu, chacune de ces plates tragédies qui servent de sujet à ces opéras; il se complaît dans la description des décors ; et, de sa correspondance;îf'rèssort 1 deux faits qui .concbfdëht''parfaitement avec ceux que nous, avons relevés, en lisant les...partitions-:Te

-O LK] R.i ::0 MÎ-SI.I; .-!r«i. I-MI.:;--.!, :: .:IM:I. n-,|i : j ■- : : -,::-:-(i n -■ i I* .'. -i < u: ',,,,,.

drame lyrique, était de plus en plus, abandonné,.parles.Italiens,! et,,;le, chanteur ri'ayait pour concurrent que le décorateur;, encore verronsnous cHsnaraitre tout cet appareil décoratif etinstrumentalaucommencernent jdu, dix-huitième siècle. nour laisser seul, face à, face, avec le public, le virtuose qui n'a plus à compter que sur son art et ,sur la souplesse de sa voix. ... ,.,..-•

î rrfiès 'lëttres;nbus'pr.o,uvent) que:les partitions du dix-septième/ siècle quisbnt iparvenues! jiusqu'à.n'ous ne sont ; pas complètes. Avantjdé dis> pàfaîiré\de llopéfarritalien, ces batailles, icesTriomphes, ces cortèges brillants j formaient; d'importants! ballets:'; analogues à ceuxUduj&an Alessio, que : nous ravons tôeerits; Nous n'avons pas là musique ide ; ces TROISIÈME ÉPOQUE 29i';

pièeèSymais elleëst detïpëus dlhip

occupe. ,VÂ in-, .ni 1.1 h inoF

Si ces opéras de la fin du dix-sêptièmesiècle sont moins intéressants au point de vue dramatique q|ie jœux jfcla première moitié, du moins sont-ils fort nombreux. À Venise seulement, l'année 1677 en compte septppur sa, ipar.,, et nous, ferons rpmarqu.er.en passntj quie(lia-,pluprt de ces, opéras ne sont pas cités dans le. Dictionnaire, h/rique .de, M...F. Clément, ainsi ;q'ue ceux dont, nous, avons donnéplushàutla, çpurle analyse.. Voici,la,liste de,cesropéfasryénitiëns, gui.n'e.stpas -sans, intérêt,:,.,., .., r,. ../,;;,,,..,/,,, ;i. .,;!..,..].,,-,Pii,, 1fï!,!,:j ..j.

Totila, de LE&RENZI,;, ; ;.„<: h;:;,/ n?.•-'>; LMÏ ii';.i}> -'J-'J/OM..'-, /; f?>.r

: Aslyage, de YIYIANI; : ,, ,,.,„;, ,,.,, ..,-,.,'.;,In;/

Nieornède en Bythinie, de. GROSSI ; .. . '-, ,,., .-

.',;■-, -,:-; ::,-,- ■' ; "- ', ;,L:i//,rv" :i.'■::-H:; ,;-:'-;:* LFr: i*:-p >J:i|j;î.:fM n)d>,

Jocaste, de GROSSI ; "iU> ' César en Egypte; de SÂi'oRia; : .'"-" ;:' :lj':li'- '''"'

'"■''■■ ■'■'• ■'■' ■ ':"' Pompeian, de SARTORI-P1;'- !,!'" '

' i; '" -'■'■' ''■ ■,.'(Jl'l!;'iJ -~"ii'.i,i "r"': "' : //rapïto d'Elena, de FRÉSCHI. -'" '""■v"i''il" '"' '',

En 167;, dans la même yille, :pn, entend;: ., .-,,,. J -,.;,-, .,/: u; jui'ilniq

'" ' Sdrdanapale, de FRESCIII; '

.Çirce, de l'REscur; -

,:" " ' '■ <Ses(o; déMÉsctri;" :" ■■■■.■■■■■■■■■>> '■ ;"" '':l:i!-;;h '-'■•

Sës.tQ Tarqïiinio, de ToKitoAsi ; ..•«.- ..--j..-.

., : ; ..,. ; I duçTirannii de 'SARTORIO:.<JIH.. --.i ■-.uii.'.iO /: ;>;i!/m>n Si

Plus tard, c'est le Grand Alexandre, de ZiAN*i-;le Népon, ,derPAi.LAEn

1680, la Bérénice Yindiçata; 01683, le l/Ms'n,.,de, LEGREÎJZI, j;: ,,[,

' Nous arrêtons ici Cette listé, qui' suffit à donner une idée de la1'production rhùSicàle de cette époque. Ces opéras Si somptueux àgfîéme'n'tés de ballets et de divertissements: étaient offerts au'p'ùlMicjj'àr'dë rïcn'és particuliers. C'est ainsi' que là Bérénice Vindïçàta frais de Corilàrini, procurateuf de Sairit-Mafc, dans sbri:,pàlàisii'ciô!ïà Piazzàlà ; mais les magnifiques ballets ajoutés' aux pàrtitibns 1 ne 'faisaient point corps avec l'opéra lui même, et, de l'aveu de' nbtré"narrateur; ils m'étaient point du goût des Vjénitiens : qui leur préféraient le chant des virtuoses. Il en était de même des chœurs; qui tendaientïçhaque jour à.disparaître «; Au lieu des chœurs, dit R-aguenet dans lè>ParallHe\ et des divertissements qui; ont une si agréablevariétédans/ripsopéfasî et qui leur donnent même je ne sais quel air ide grandeur, etide magrii- m :;i:wL? cM¥fÏOHT

Mm?, iès'îfâiieiiâ i{%toAftu'inMenl

bôûffori," de quelque vieille qui sera amoureuse d'un

valet,"oWd'-uri'

Iria'gicienaqùfofehrangenadm clafœn uiifoisi&âu.xfc

qiïeUfjéieEÏVail'iaMlitsrcunev, îalï vibré fétftdtgpaslehCjOfevailriYéïlàHd.SiniSilpjj

G'pefasiiMieiîsj ahaïsilap'âjrbie/sêl»Haléadë-jôesjeoinpositibîàsoétàiti déjà*

bieriiOfàibtej'j etViïiUdonneiad:©

«J'ajouterai, dltll, que l'on ne voit pas de chœurs d'à vibiMdariç. le/s.

sont pas exëcutéy|§cJm|SlMffnFMuJpfMqnff, pas sans fondement, car à l'égard des Chœurs de voix, il est fort inu■

ïfë#éfôPeWp

aSSMS"'

dinian rltWgef'#%âii8pre$ %n ■ nïusiîiûë'gÛa'tré' (MiMimèfëÊ '%ÉscMs<Wh<ÉteÙhëÛ, «ÔÏÏs;' jfôfiil' 6ïyue3! MâWns; <*uttêë= £aYTésj

4u«n3éimuféM

pi?Sîton¥&uWîfffi 'n'lesiJMtteïïtfidânVWBiîë4àsqf)pbù,r 1 -. fniPqu'ëlqWynWàclk: IfâilJreï'fiffènilnïcldl tolr °cnfél? uR'naWateuPqÏÏi a teWSK'dèôWM'sompTÙÙx 1 dM'Mfique

plusieurs années séparent la première lettre de 1 la dernière;, nous prouvons remarquer que c'est de la musique q,u;'il;-paTlBiiJânS"i6e','a,s1s>â|eV è't: ilKpiiduypnqiueilbs *Vétii/.iens)ajouMerit peu! d'airiptortanCe: à! lai musique dëidanseefrinsfatuméntalé, niai&qto'sen iievaM'éhedls<rései,îvaie(nt'>touslesj triompheswpourlesœharitetresjqui»avaient>sueonqiûéfhTe:s ûeoè.sn<>\> ->i>

J'i-iîl ob aôJlijaïllib B;>J OJIÎOJ •Xmnh's f. jiiidq ht. jiu.'>ii;-.r>orrH>'.> ->\ L-iUp'si

.«, Les chanteurs,,, ajoute-t-jl, ,sont appelés par honneur virtuosi. Les

..iiJ/>TiG3<;';on' 3e RiUmiriic ah' a!t;>:j ;jfnbm\>

.é9fru-?')jjpl§jjl)' ..ln£rî-i irl»

Italiens aiment extrêmement les voix de dessus et np,goûtent pas tant

uvary O'idlOfi'u;;) nirnTno?. ib- ?.'«i'fir>tKmn MIJIJR'KS H-OF1"Ù,J -"»t* in*>in-;.<'rrq les basses ■'-noloiv'ub noloiv toIo?. .Imirfiiri.lsni mr .si<>r*>t*pI:>ji-Q .«iniiqqc'jj «ijiq ;f.ili

•-îWi(ljes>Vèmtiènsïséhtjcdrièux8iir>celsujbt deifâii'e «hèitéhérlehi Italien ctHlèursTestaneiiHeuïes

trouver, priant même les princes à qui appartiennent ces musiciens, de les laisser venir et ne plaignant .pas la„depense en cette occasion, si forte qu'elle puisse être;Tly"ëri a uiihprésentement à qui on donne quatre cents pistoles d'Ëspagtijpsàns'i-lési frais de son voyage, et plusieurs autres à qui oncn a promis trois 'cents. ■■''■- — >>„\ ■ '"'"■ïf « Les voix sont claires, nettes, fennes'et assurées, n'ayant rien de

gêné ni de contraint. f ~ "' '"''"'

li'up i»i-K Oflob is'â'u ; m'nip.Mf.-ii) ob w/i.-lsssrui;.; ',snv-!2 JKS 8SÏ;;S£ SES si) 3,rèi0'?&fj JS,I

*«i "Le»: femmes [entènderi5'Ta:'riiusique'en.'perfeGtionj'jménageant; admirablementtiie'rfïetJtrfbïxi et o!n'£nuM'''cferta'ïne *niànïère£idé:"ïrèîcif- TROIStEStE, ÉPOQUE' 2$J,

Wement,/iftd|nfieet(li;é cjndujsent epjnmei

ejje&eulep.. myh ,,rn'usliiS. JiW njp'ainiv -phmp sa .nbïkrorf -W#éstû'h'6ttchbset'as'sez.pfaïsànter que;sdta m'omeu|)'qû'éîle«rOT4jifinii qûelqië'igi'âridiâ'i¥;o"Uiqii'elles]sôiBtént!du théàtrel'e ba,fâiBolis;(èeisonb céû-x c}ùi-! ëorïdtiikërtt;tes;gondolbs))I©t.aniêmêlqûantit&dë péKsiônne/sîpIqsî cOri'siHéïaMëS'j'S'écrientedè tontes'; leur sToafceSsn WHèn Uellài vivktnÏÏïCmmiï siû)B'enèdettârf >J>b «ij;«};b oh '.nq iioi BU noM '-ujp Jî-Jib Jfiw.î.uoFjîTY

ËniteF/MymMeï nSS.rW4WS?à!

p'ulsaë'œl as3(ï jfi0a

-un/ ,1-îof i---) !,i ,7.ky? ob 'in'Ojii.i soi) IJ'IJ;ÏSÀ I J; '«;'> .jiremabnol BH/;«3BC{ unMnousroû

%fe? «PlMfilfo reisgt llts; »lte_

d&àmPmîmm fi? iAiR'yj?? %xB£fc#> igmm> h&mtiPK rfrh Jaî#iav:ï/mMife

fciWri.fintujpur gran:dg plac.inai, à.txavejoncjt onojt, C?S PffiB riOUi donnenffuel

dlRff'l/'i.p swpia.im ni .,b j«,S onp-raupacmo-r an.OT '/iLés'eantàtësitinrëntjdainSsli'aBf dti)iGhan|!:uUeiipIàjèé plus;jimp0»tanjtéj peétêtfejqûe/lesibpéfesuiGjniisaitqueipéfait .àlcetfeerépoqjieioœ;genre*) de compositiori;':cïétait}unejso:Bteid©;donc

lequel le compositeur se plaisait à réunir toute les difficultés de l'art

f-jA fvr.infi'\M 'iji'xifioil -usa ï'.ibiqiw JiioB,- ..li,-J-aiijoLe1.s'i».,iJfwjda, «oJ ». du chant. Quelques-unes, comme celle de Stradella et de Scarîatti,

uijû ««cf. WpJûfjM.iHi ■!•■> «iJj-.ï'jlî 'ïii /JUV fcoiJiiyfiiouiifjJzo Jnstmic B)i,'.nkij.I présentent de réelles beautés musicales et sont d un caractère eleve

des plus frappants. Quelquefois, un instrument solo, violon du violoncelle;! étaittointiài laiibasseidpjclavecinjetialorsiiliriseïliynait/ àomille fàmtaisie,s etifiqritunesïquimele cédaient én/riien auxiohâemantsi-eséèijtéjfri

,n'jj-:)îr-.tifii i').*!■ jiifmi!«jii-ïfif.|qii iim ù «y.onhq aol 'irnôm Inchq ,'JO'wo'j;t (I) Voir Mercure. ....Août 1677, page 78 . , , . ,

1 Janvier 'l ,._„'■" l lin

'jiinob fit) ijip i-, inoniîjJiitfèÔArU!» ■* irJ'/.fi"; LBI'J .hlnq />! Io'qp oj'iol

-niq io t.0i2/;/(i7 ut« ':.l;> ';ij:;ït.vï,i«Vii;r;,„A),(i'?.i>qa3l8

soioteiq «Ji'toy ofiJunn

Mars (' "~ 24<)

.■■f.Uw., offrit iiTio-iq, j; M 9 no uni n WÛISR h'tnùi<:.

f «■ J 1688>: L ™

•jb ij.'ih Joisyc ii ,f;-):i*ij(Brf; .! r-nWIrr JI ,so3-j'3n ,.;rriiT:>)<! oa xiov eoJ. »

Juillet 108',. — 48 , . . - , ,

Jnurono.'j ;)i) in sffoj;

La dernière de ces lettres est signée Chassebras de Cramailles ; c'est donc à lui qu'il

fàuti;rïhùeyicetitMsiaJul9i)iqu39jCOBrp9n'd9n<! erifp.uiftjdsinB) les inillieïsa'ijestoluiiies ?j94 . ,I>E OHANT,,::;

pa,rjle,,ohanteurAj Ày,e,c son récitatif-,. Lsesideûx: airs,, l'un adagio,- l'autre alilegriO,,-,pt presque; toujours,surchargés de broderies, la !cantateconvë« naitjSnrtput.aux, concerts ;; niais, ; comme nous l'avons dit plus haut ellp'ifinjit.par,faire inyasionsûr là.scène; et à'partiivdesidernières;années du;dixnseptième..siècle, on peut avancer hardiment qu'un, opéra: italien éjaityquàune suite jde,.médiocres cantates,: 11 esfc.facileide.: suivre, pas: S paj1dftnS(i<? e§,pomp,ositions les; progrès delà virtuosité italienne Écrites uniquernen;t eu yuç,du (Chanteur,: elles présentaient de réeljes.difficultés. Ilér.iss,éôs,de.pCalis,és, defraits,, de trilles, ëllôsétàientmèrveilieiisëment proprpsnà exprçerla ybix, des artistes. quiles exécutaient et ëiîesVnp.us' jmotrênt KéfibleiitalienneiSOusunjjou-r.ibipni[plusintéressant au, point de vue vocal et mélodique que les opéras eux-mêmes, y,,-: / • :,.-_=;■■■.-,

.,, Nfltre,.magnifique .collection. de;la-Bibliothècjûe: Nationale possédé un i.grndnnp.mbre. de. volumes des cantates.italiennes; Ôri y trouvélës UipflijijS de ySçarlàttiy: dë.Stradeilàdel&bbénStëfani, de Bphohcihi, 'de Legrénzi, de Pasquini, de Pistocchi, d'AldovrandiniiRléiiànivreGprinaiSsable

à sbri style superfleuri. Nous né ribûs occuperons ici que do

;mvi:î.'j'i«:i isj.i i.:-ïjji; :~îiii,iiv'i{iJ-~- ys.UK 1 /;!;. "s: s'J'-•'.-- ■: ■ ' ."; ;,;■ '(-VL'.V -.. --■.>... celles qui se rapportent à la période qui nous occupe, et encore, auf'firis-nbûs'bien

soin de né les citer que iôrsqu'élies. préseiitëi'pnt q.uél:JlJUij):.TA.

V,'-,/-./.)-'.!!.' '.'•...!!-'Li. .:-<j„!'.r,v'!ii il'--. ■•■-. ■'■■•■.'; !''i; :.{-."■'!-' '■•""■•' !•■■■■'■•■■■:■

quës taits intéressants pour 1 histoire de la virtuosité.

.;■■■-• i,, (i;-:

Quelques-unes de ces cantates faisaient partie de la, Bibliothèque d'è ï'aïiio'é'de'Lbuvois. Un de ces recueils (celui de Scarlatti) est accompagne "île''cette riote : "«'M. Bossuet, évêque dp Trpyes, rapporta d'Italie,.' én'lè99,'ces'aïrs et'càhtatès, dontBrossai'd tira une copié. » Bossûet, d'ônt'il's'âgït'ici, e'taït neveu du gràiict oralciir sacré.

,,Les,fl.p,mbr,euses, ,cantates qui portentle nom de Stradella, de.l'abbé S,t.efapi, ,spnt ineontestablementles meilleures du.recueil,, au point de; vup iniélpdiquc:.; ,-,,'., -■:. "■•>'> n!>..••'.•; . ■ =. t. * - ■.- ... -.,;■-, ;..■,;.-.;

Nous citerons particulièrement celle de SCàrlàtti" (page 38 du feçufiil Y, ,iïi. i,lj7ë>). j; ie chant en estlai'gé et soutenu et peuchargè de fioritures/, .le icompositour fait ! descendre, , 1e soprano jusqu'au si naturel. D'aubes,du. même maître ne sont-pas. moins belles; mais il est à; remarquer que ces pièces, soit dans le chant large, soit dans le chant fleuri, sont d'une grande difficulté d'exécution. Notons encore de Scarlatti'là belle cantate, bella, bellaPieta, et celle de Nel mio seno. (Recueil V, in. 1181) ; quoique fort ornées, ces pièces bien écrites po,ur là'voix, sont mélodiques et intéressantes.

l'iypicj,;tfrpis,,Gantfites,de, Stradella,,toutes trois différentes de styléj et toutes; trpisrdignesd?ètre citées. ; ■;/.:•>.-- TROISIÈME' ÉPOQUE g'fio

jiliîuried'ellesestûneirômarquable-ôb'rtipositfiô'n pour bàSgéét'sbp'ràh'bî Chacune des.deùxvoix;'traitée

aveC'un'goût4tïéfVôiIlèïfxvs'ô irieût'îdàns im; registre assezêtendiiiJ'La basse' descend jusqu'au' -mï> lîénibT'gr'âVë etimonte.<'aUUmi''biatûrel|T;'aFti'Stê-('-p'ablè:'d'éSêxJtft'éB' G'ë'fiio'fefeàtàétà'ït évddemmentîunichariteurià latvoixibieû éxëf-eëe, pùissàri'të'W'éêpériadfit légère. Le soprano; monte jîusquïaù;:sïjaigûy toiaisSésTMits' èff! SesMtytfèà lises'■ sont<décrits -deTa'façon/Ta-plusâiséé (R'écueiïiVynibM7S;pageJ37

duo ipouribàsseî et (soprano» iéncorépra-âisf-Gélûi-ci .est-'béûffé 5 'ëtppW1 légèreté] y sa? g*âc;ey- son; élégance.'MPusnAoritrëisbtisimoûiyit rimiypau;, le 'musicien aûquélbnattribuê ' le!prus'-iadhliiràblé êM'èipilu's religieux des airs-d'église,?'-;-i;;""S" -' ' ''-'H' ■-i.iqiii'ioiùqi v:, l.i;;:»ov SJJV L>};>

''iïk'tiisi'èmeiid'xine'bëll'e'iri-spiratiori m'éibdiqû'e.'Sëlriippi'ôhé'd'âVantage'diii'.stylë'fàrge'etsë'vère-dtthnaîtrë ;?■ Mëtià'deVb'riS'!'sBW18nlé'iit'1faii'8 rémàrqueriïqû'elle <est' 'ééritei'itohs!'Urié 'kiû'ùûrS-aSsè'z''!élévëëv 'polir répoquefoù!éllé'futïcbmposèéi' 'i' :><: :■.).-''' ■■■':> mimi;'! ah .miroJ

■ iii Miq-i i--.i <:i.-.-i..-.i|i!'.':: • .-MI. ,.'■ 'in M;..'/ Y\;l-A.'.-lua:l> •>! /!'. !!«'•> jj 0 tdfiKBÏfin

Les cantates de Legrenzi et de l'abbé Stefani ont aussi un caractère spécial; tel est un bon et mélodique duo de Legrenzi, et un dûetto de

-l'.i.jl .l|l«-V(.-:if, ,:-./i,i-ui! . ::ii>':::l ■ -1; ■ ---M-; -' ' i •'-!' ®'-'i niu'- f > '> ï 0 f j I Oïl-KH (J-I

Stefani, dans lequel 1 àuteUr se surprend à se lancer dansla musique

' l -.h.-.uliii . .:! ::\, - -. 4 ■ - i i. ■ : i >. ! -îl'Hij :-.!iiiî:JT.lflII r-.JUU i-.-'Mip

pittoresque.

'->fii; Vf! i,•■;!;;!;.! ::! -i)i -.i.'['q l:",-;H>" ■'; -.-.'.i.1..-.i:-:

■■':.■ ''!' .':''fi fî-Mip loiiQ

Dû reste, à l'a-fin du dix-liuitipme siècle, les Italiens nç/fédaig.naiejijt .pas ce derniergenre d'effet' dans leur musique, même religieuse. Ragûeriet qui revenait d'Italie, tp.ut enthousiasmé encore. deptte musique et de ces ehaïtleurs, racon te avec force .admiration,.qu'étant à Rome, il avait entendu, en 1697, un air dans lequel sûr les mots miite mette, -(inille' flèches) j"« les'notes'xHaieritpbintéesàlfîiâni'èrédes gigues'; le caractère de cetairiinpïim'aitisi'Vivémërit'dàris t'ânie,'Initiée' de flèches... qu'on ne saurait entendre rien de plus irigétiiéllx'Ôt-'dW plus .heureusement exprimé.,,» ;;.., , {;.,,P,.-,,,;h1,,ii -.,:,, Hmii:. HIHSA

<2e!devait;êtreien'effet'bien admirable; maiS'tcUitationiduli'èiiitill 1 admirateur vdésftaliens iiiousprouve'quéTès- pas; été! les; seuls à tomber 'dans Tés puérilités'de la'!nriisit[ué'-inîit:a tiveki-; ■'■■! vf !.'i = ' '.'<.■■)■■ . ::'::-' 'r-;..!-- .' -n-Pb .!.i. •..--: .<■ ';-Wq -•':-; -.up ■r'Hqvjuifi'j-r

■ii. -vu -MV- -.:':'.■.'/ s:. , i:-. , .":':: : i \, : •. il] i |) .:il i'!'l"iV. .'[Iii'h înOH .i'flJOÎt

Si orné que soit le style de Stefani, qurne manque jamais de jouer lorieuemerit sur les mots de saetta, cdtene, etc., il n'est,rien à côté de Celui du vieux Carissimi' lui-même, d'Àldovrandinî, ide, Buononcini, de, Legnani, de Bassani, de Pistocchi, le père de la grande école du dixhuitième siècle; et Surtout ide; Ziani* qui,' dès cette épbqUev'àVai't'déjà exagéré la forme suffisamment fleurie de ses cbritëmpbfairi'sr « Gfe'rië 1 29'6- IiE CHMf- ■

sont que fëstohsjCë ne/sont qu'astragales;'«rFuséeS1,-traitSj'rouladesy; trilles,1,qvàlêtè, tout est accumulé dans ces pages' avec une prodigalité fâcheuse; et i>amateur qui; cherche à découvrir' dans:cette forêt de notés quelque formé" mélodiqûeV quelque-idée irigériieuse, revient;de cette'chasse longue- et; fastidieuse sans avoir 'pu trouver., une ligne dignôêtr-ereCUëillië. '-'y- -::.■/ :-yyy.yy,<-. ,■■ y.--:yy ■ - ,;;i<; y., -r\, .,.Î:,,,:-.-

Les cantates avec accompagnement, véritables Pàneerii de

'"voix et d'inStfcumënts: sùli, sont assez nombreuses pour mériter; une mention àipart:' ' Généralement là' ;partie instrumentale, n'est pas traitéevavec là-même, habileté que le- chant; soit-qué les chànteûrsH s'opposassent à'céquëT'-onî'fitune' place importante aux; instrUmèntistesv soit que les maestVï traitassent lésInstruments avecmoins;:d'àmo?,e;!Souventi;co.mme: dans celle de Legnani (Recueil V, m. 1178, pageIS); le;'Violoncelle exécute, un simple, redoublement fleuri, de,.,la basse. chiffrée,, pu un. acç!pjmpagnempn.t du,chant à latierçe; d'autres fois, comme dans une composition du même à deux violons et, un violoncelle, les instruments se contentent d'établir avec la voix un dialogue par réponses et par échos, sans grand intérêt.-Une àutre»pour contralto et flûte de Buononcini présente quelques jolies combinaisons des deux timbres qui ne suffisent pas à racheter la platitude générale dii stylé -concertant. Terminons par une dernière citation, en notant une intéressante etniélpdique cantate de Scariatli,danslaquelle la voix est accompagnée

etifidèlementsuivieipar un alto qui est désigné dans lapartitLpnspus le ynom de,Mioietla.

'• Les airs ' et ariettes dû genre italien ne sont pas en moins grand nombre' que les cantates, au contraire ; mais les étudier eu détail serait nous exposer à des rédites inutiles, et nous augmenterions sans profit pour le lecteur les proportions de ce chapitre.' Les airs et ariettes sont èri tout point semblables aux cantates; seulement, étant destinés au sàlon'ët ribri au concert et à l'église, ces morceaux;soht moins considérables. ÀuTieu de se composer de plusieurs 1 pièces: de différents caractères, ils ne contiennent généralement'-qu'une 1 seule';mélodie, tendre ou gravé; bachique ou même religieuse, simple où ornée, souvent précédée d'un récitatif. A cette différence près* il serait facile de confondre un air avec une cantate; c'est le même style; ce sont les mêmes ornements et les mêmes brpderies,.C'est pourqupi npus passerons: rapidement sur ce genre de composition, notant simplement quelques pièces qui nous ont paru intéressantes.

Un de ces recueils d'airs'est curieux.au premier chef. C'est celui qui contient les airs de Sigismbrid d'Iridia. Très partisan 7 de lanouvelle TROISIÈME; iÉBQQIJE 2,9fe

éGoleïhGe'ceompâsileUKiéfcri Qâj<fpjij,8

ûriiiliyrë<;dqiirsj! dans? lesquels ni! nriêttâitsjjàispm tPJujfjiP- .PM&quejes.j thëoriesiîdeiil:écolenëxpressivéï fjetsbUyrÉgéïiesripÎBiS/sS'arefr esjajîftsjii intitulés :</£«, Mt

solourïel 'GiavîÇffrdoi iGfiitârmëympâ doppiW\ëi(êtrk>ispîPmMtiëÈPiflh W9my vamente datein luce. —■ Milano, apresso, Vheredi di SjfâQnfâfà'iës&Mpp&ityïh mflsàOî.JWDGIX, insfoliOi:. ..i;-.,\ .. * , / , , T

s'f Là i préface; de> ee-<recueilqest ;aussi J intér <essàn te/ iquestoèllip lÊSiMuQM) Ar/œ■ de;eaCGirii'dbntefejGevàert ai;s friïctueu/se'iipburïlaiscieh'ce'jf déspius tbutifôrivtool pMl d-étudiet iii'arta dût chant! &U i dix£septièttïe:{ jSiBelejt feetfâVtisshiép feàuV lecteur présentéTàVantà'ge'dtreLau qùëslàpéfacé dfeCaccirij.Hri ! '.m ,'/ ibwYjfl) irniiïeT oî> oilso «««f»

" L'averMeJrnM

quel d'es'seïngïsmond'd'ïndïk éP'nouSÏWfKtf

le nouveau stqiïaenîplbé/ 10' 1" 7 -"' !i ™,-m. ul> -niHiteôqmo-j.

-:i'<1;;-i'f '•".; : •!;::;-.:-' J ■ i ! ■ i i s J --'JuV !;! V!.).; 'iUii/Jiù-i) ilUil (l'i.iil i>0 'Ï3 zitlSCft

!Voici;GB!quë:dit<notrieoteuri;d.ans!sa/prQefj.sp }.iU- .aosi-iè 'îfiqTe

■-■ViiMiis;-/;r.i.'.-vu'".! r;ii>--:!:-;!';jfiiïi.'):! -fc'î'iO! f-.y)i| >[fJI.rj.s O.JUOHà'iq. hiisnoilOUfl

,...-. « Au courtoislepteur,, ;, .. ,..'f „,.....,(... . ,,.,,„.,;«.,. c„ -r.-.«

' r Grâce au Vif désirî'qùé jM: toujbû préceptes''dû pririfee-des-pn'îlbsbi verser'sur; là-hiuSiqué àvéé dèsWbmirie'sTritë

m'ont inspiré l'envie de savoir composer pour une

Ôti)Msieiir;ï1Jvbi*J Je me suis mis. à faire des. recherches $ù#;h3. ch,anî,.un§ spulp joix,] et jétrouvaiqu!en composants

intervalles moins,U.sêsi, en passant d'ung[)fàçof-pJ'u§1nuve.ljç({une confl sonne, à/l'autre, suivant letsens variéi,de,s4parplps,,,on; pguy,it dprne au chant Une; force: plus grande:,; pour niauypip.le.âmps,,! qï\e,£ij|g musiqueétait composée silKjun.même .mqdp et suivant le$ inpuy,gnen|s ordinaires.,'Ajoutez; à c,ela>que les hpinni&s, ,de,;go,ûf jn5'pnjqu'une,rnéfj diacre estime pourncettejjm

nière.dedépiter les. parpIesparTal-açQn(éc,i]irejles(passags0c's,Jfujj effet que j'ai' toujours vu produire, sur les auditeurspar les, jmaMgftUx de l'ancien style; ;n ■ n; -i ;-..'.; : ..jnhsjv. --m, vysi; m fin mhno\iiQP> " s« e'ést'pbiifqïibi; pour étre,àgi %àbleRkûeiqû'ès''séiyriëtfPé«jîai«éonyA pos*! àanïà' manière les'iriâdrigàûxll'C'â>W teâtea éidmHÛëYliieWëla primavera, Tra le selve; Donna MrrWdifimôlfà, de plus; deSMriâtion.SiSurT.a.ibasseîde'$Apï\rfe) 6,ênsvpour, les ,ois • octaves*dû Tassej;.qui„cpmmenc,ent,pariSlp,vesniejfjho?!) et;surla&as,se,<dp l'air de Ruggieri, de Naples : Yostro fui,vostro son. On verra que j'ai éVitéTes'passades ordinaires et communs Je rie consultai pas seule* ment mon gbût, mais je voulus encore faire agréer riies idées par les meilleurs: musiciens et chanteurs: de l'Italie. ; Je .résolus/ d'aller. ,à;,Rpme Ppurfaire entendre mes.compositions: aux premiers virtuoses,,,et surtout à l'abbéFarnèsp, qui, autrefois, avait eu la, bonté ,dp s'intéresser à, nia, musique ; ;et là,, sur la demande de .quelques; musiciens,; des çppies furent faites, àla, main, et approuvées -, des, plus f ampux artistes. pt chanteurs et rendues dignes des.preilles .illustres,.des,:princes, ,e;t. ds cardinaux.,A. mon retour. ,à ;Elprenee:, je chantai :ny/)i-même,.,quel-- ques-unes de mes, pièces àla,.signera Vi.tto.ria Archilei;,. çh.anteuse.de SpnnAlt,esse Sérénissime,; elle, approuva ma, manière,, disant qu'elle; nj.ayait jamais entendu, un style qui eût tarit de. force, qui rendit sibien le, sens' le, plus délicat,,des

paroles.avec une telle variété.de chant.et d'harmonie, avec une façon si nouvelle,de faire,les passages, ,,.. •,,,.,,

«'Non 1 contente de donner de vive voix à mon œuvre de pareîlsëlogësv 1 elle, voulût encore leur prêter le concours de son chant doux,et suave, et les faire entendre par les meilleurs musiciens du monde,,réunis,, chez le seigneur Guilio Romano., pour jouer la comédie et célébrer.les, fêtes en l'honneur du mariage de Son Altesse, L'exeellentf,musicien Giulio CaCcini, dit Roinain, les approuva, fort. Voyant mes cpmpo-; sitipns, ainsi agréées, j'ai voulu les livrer à l'impression. S'il est quelqu'un à qui elles ne plaisent pas, qu'on me pardonne en fayeui\ dp l'intention. »

.D'India, on le voit, est un novateur de l'école de. Cacçini, et. sa préface est comme un commentaire de la théprie du célèbre auteur .des Nuoœ Musiche. Nous ferons, do nouveau remarquer au lecteur qu'elle est/absolument inconnue des musicologues. Cette très curieuse collection porte à la Bibliothèque Nationale le' n° V, m. 1101—'1-21 ;

L'œuvre en elle-même est des plus variées; on y trouve des airs.d'un

• :, M ' ; : i ■ : j .- - - : : , ■ : ' ' - - , . ■, A ■ ::,-.:'-., *>, i .,-.:,::. :■■■>:, f :-,:■- ■ : : :;

style simple et sans vocalises, d'une expression quelquefois heureuse Les airs avec vocalises, et quelques-uns, comme, le « Prie.de la Primavera, » ne manquent pas d'élégance, malgré leur tonalité encore indécise, malgré leurs broderies souvent monotones. La dernière partie de, l'puyrage se compose de madrigaux écrits dans le nouveau, style (style rpçifativo), d'airs, simplespour réciter les octaves, d'autres pour chanter les sonnets;, enfin, des variations,sur ;des basses .connues.. La pre-r, mière (page 26) est intitulée : Musiçasoprail bassq délia,Jtoinanesca. .

' GacCÎni à, lui aussi, donné une pièce qui porte le nom de Rômanesca; TROISIÈME ÉPOQUE 299

Il a donné toutes les indications sur la manière dont cette pièce devait êtrp,chantée. Le lecteur sait que la Romanescà

était une danse surfa--, quelle les musiciens ont écrit de nombreuses compositions ,, i

La musique, faite pourTéS basses de l'air do Géries et celui de Rugïgieri, de Naplés| est ce que nous appelons 1 aujourd'hui un véritable air Varié; sur la basse donnée, d'Tndia a écrit jusqu'à quatre- airs dîfféreiitS, brodés à sa manière, et qui montrent Chez le compositeur une certaine richesse d'iihàgiriàtibn et Une"assez grande habileté de màih.'Lë dernier morceau du recueil es t une pièce à deux ' voix, écrite aussi de quatre façons différentes sûr la mêhie'b'assé, et dàffs laquelle Té compositeur a dû déployer toutes les ressources de fart vocal tel'qu'on' le coiihaissait"à son époque. Nous avons entré les mains un autre recueil de dîhdia, intitulé : Les Musiche delsiij. Srgismbnd d'ïridià. Libre tërzow ilna e due voci. Milan, Lamazio, in-/°, 1618. Mais, sauf q'ûëTô chant en est plus fleuri, que les pièces à deux voix y sont plus horiibreuseS, ce volume ne donne guère lieu à; des observations, nouvelles.

Nous avons dit quelle ressemblance existait entre les airs et ariettes et les cantates et opéras que nous avons longuement analysés. Les noms fameux de 1 Sc'ailàtti, de"Carissi.mi, de 'Stradella, de Bpnoricirii, dû gracieux et mélodique Luigi Rossi, se trouvent à chaque page dàris' là précieuse collection qu'il nous est donnée de consulter; mais nous arrêter plus longtemps sûr leurs œuvres serait nous exposer à d'interminables répétitions. ■ • ■ . .

Nous avons essayé de suivre» dans les œuvres des maîtres, les transformations subies par le style vocal italien, il est temps de voir de quelle façon les chanteurs interprétaient ces compositions..' "

Le seizième siècle avait légué aux rénovateurs de l'art dramatique et«du chant des virtuoses habiles dans l'art de conduire lotir voix: et tous bons musicichs. Caceini et ses contemporains n'avaient pas manque'd'en tirer amplement partfi mais le styleribûVeaii nécessitait une nouvelle maniéré do chanter, et il était dit que celui-là même qui avait posé les lois du nouvel ait lyrique serait aussi, le premier à"

fonriûlci' les règles rudiméntaires de l'art du chant. Eri réalité, ii'le garda aussi fleuri qu'il l'avait trouvé ; mais il tenta de le rendre plus conforme au système musical que le cénacle de Mbréfteo avait inauguré, en lui donnant plus d'expression et d'accent. M. Gevaert à, dànS k Ménestrel (1873-14), traduit la préface des Nuovë Musiche, qui est comme le résumé du nouveau Code vocal; nous-mêmes, dans les pages précédentes', ayons analysé; une œuvre contemporaine de Caceini et écrite suivant les mêmes théories ; nous n'aurons donc à relever ici que les passades relatifs'à'Ià manière dont le chanteur devait interpréter cettemusiqué, en empruntant quelquefois même à M'. Gevaert ses propres expressions* « Si on excepte les trilles, les passages,,,et une bonne émission de voix, l'habileté■d&:cesc1âtoiBm'Sr:stàUip.résq.hnûlle, pour ce qui concerne notammlntlê"-|3WnD-~ëT;ïè-J6rtey\v:,ïnsceiÙb et le smo?'zando; l'expression des sentiments, le talent de mettre en relief, le sens de la poésie et la parolè;'aé côlbrér le tiiribfè'dë là voix en lui 'donnant, suivant la situation, le caractère de la joie, de ,1a mélancolie, de la compassion, de l'intrépidité, il n'en était pas question.-en ce temps-là, et personne à Rome n'en avait entendu parler avant que, dans les dernièrqsxannéesfde: son jexistence, Enïilio> del GâValiëré'nbûS apporta 'ces rafflnementsi qu'il.avait appris à la bonne école de; FlbréneevVOhviF phisihaût.queiGes nuances dont parle M. Gevaert existaient 1 cependant* déjàrjusqU'à'/Uh;certain point; -•"; •■.---. :.rr';if ;;,.;;.-l'..ï-/. v;r. ■-„•■;.'..!.;■:-

'C'est Pièflrb délia Vallë, qui, dans son. intéressant ouvrage délia Music&déit'v&NosWàyliïiQ,: nous décrit airis.i l'état dû chant en 164Ô, etL îl'àvaifc'éhtëÀdû ces vfr "'." "'■'"'.,"" '

Aidés par des artistes habiles et eux-mêmes, expellents: chanteurs,;; Emilio del Cavalière,,Péri, Caceini, avaient, en effet, changé bien des choses ; ribri seulement ils avaient renouvelé la source de .la mélodie,, expressive,'.'mais 1 ifs n'avaient pas craint d'entrer dans les détails del rëxééûti'brii « Les traits d'agilité, dit Caceini, ne sont point à rejeter

,,.-.;,. ...j •. ■...,-'.,■■. ■:. -. ■■'..■.-■■■■ ,,. -s,. -H . ri....;,.■; i' . zr.'.v; ::i *!'■).:.Vq

absolument, mais on doit en user d'après certaines règles suivies dans mes œùvtfes, et riori point au hasard et d'après les errements du coritr'ëpoiri'ti ;C'ësf pourquoi il serait convenable, surtout quandTTs'agitl dèè productions d'àutrui, de préparer soigrieûsemeiïtlës traits qu'on ', désire intercaler dans le morceau. »

Puis il définit et décrit en homme de goût la place et l'effet des sons filés,'des trilles, des gruppefti;la manière d'émettre le son,,de varier l'èSprèssibri âûmbyeri des nuances, dont il indique le sens et la;place ; il donne de bonnes règles pour la respiration, prend bien soin d'avertir, que. les ■NuoveMusicke sont écrites dans les Cordes'naturelles des voix, sans avoir recours aux sons artificiels; Tous ces conseils' sont'détaillés'àvecibeaucoup de finesse et de tact. C'est surtoutsttrle grùpp'o" etletrillëiqu'il appuie sa démonstration. « J'ai noté, dit-il; le trille sur' 1 une.seule;et même note, afin d'indiquer le procédé' dont je me sûisi; servi en renseignant à ma première femme et àcellé qui vitpréséri" tement avec mes filles. Ce procédé n'est autre, que celui que,j'ai, indiqué plusTiaut : il faut commencer par la première noire et rebattré" , . ; ililf,

TROISIÈME' ÉPOQUE 30t.

chàuVsbn avêè le gosier, sans .détendre; la glotte sur, la voyelle * ;juss, qu'à là dérmre note carrée. Exemple;, .,,,,,, -.■■,■. :■■■■:• ■., -uyi\y "-im

' Légruppo s'exécutera aussi comme dans l'exemple ?..,.,,.,, .y ..-,;..-•>-! ,-..■!

,..Ces!:deuxagréments..étaientrendus dansla;perfectio'n,pàr;maprei mièr,e femme. J/e,ri! appeLlë à cet égard. aurspu-venir. de. tous; eeux;;qui 5 rpnt,entendue j;quant aux amateurs actuels,; ilssavent avec\qpeile-4l'é'li4 catesse ces effets sont interprétés par ma femme aujourd'hui yivantëV! et s'il est vrai que l'expérience■_ juge en dernier ressort tp.ute. chose, j'pse affirmer qu'il n'existe pas de meilleur moyen .pour cnseignerv.ces,v agréments, ni de manière.plus commode

de les; noter. »:I)u.reste,,le;, trille et le gruppo servent, d'après la théorie de Caceini, à donner naïssari'Cë'à %ûn;)gràridribmbrë débroderies; " ■•■'■'■■'■" ! ;';'' ' ■''"'_';"'

ï)u premier coup, ïë vieux maître avait formulé les grandps ,thépries qui sont la base du chant et qui ont fait des chanteurs italiens, les pre-:,

.. r. -■:;.-.,,,;-, . ■, : .,.,, -, -■ '-r- :,; -, . j :,:.::' : L : - 'Lf :; :. * , : ,-': -::: ■ ■' : -- .f <*, T : '. <

miers'chanteurs dû monde. C'est pour avoir négligé l'art difficile de . pbsèria voix, d'émettre le son, de, respirer, de ménagpr lesi divers, registres de l'organe vocal, que les chanteurs ont, vu leur art disparaître,, peu à peu, que tes compositeurs ont trouvé rebelle et incomplet,ç,et,, instrument si admirablement disposé pour Interpréter leurs Inspira-;:, tibrisïes plus variées. ,.,,,,,.,,,,.,,,,, .,.,,; >,

Lès virtuoses qui vinrent après la période dp Caceini et Péri suiviVè'iit, étavéc succès, la méthode que le musicien leur avait/enseignée ; :, sansabaridoririer le: chant fleuri et brodé,, ils restèrent, fidèles jusque , vers le'dernier qiiart dû siècle aux lois de l'expression. . :,_-,,.;. -:

-iry.'R li M •'■"', ::•;.:; .•": '.y':";.'• ,:,.!'.';■;":q;'-:" ." ;..;■.■: *'::;-; .-: •' . >,•■•.:■-■■.> •■-.H.- -m >■■

Le, vlo.Iqni.ste Maugars, quivoyageait en Italie en 1639 (1); rious-a laissé'•■ : sesimpr.essipns.), et nous-ppuvpnsiconstater, d'après son livre, que lesr/ anciennes traditions, étaient, encore en vigueur à cette époque./PietrO};i deHaVlle dUflûëTayirtuositéi avait fait,, il est vrai, de notabrésiprb-- 1' grès,; mais;la; musique xécitative n'avait pas encore:perdu ses* droits, et '•• les,.I,taliens.étai,entles seuls qui sussent l'interpréter - -■'■■■■■ < -'■'■'> -'-•

\ (t) Maugars-, Réponse à un curieux sur 'le sentiment de la musique d'Italie,, 1039, ifr'OEijMï TJioiiialiiàffait de ce:livre et de. quelques'autres' écrits' de Maugà'r&'ufie 'éxceI-< ' lente édition annotée, qui-a pour titre : Maugars, célèbre joueur de viole. 1863, in-I2.

-Maugars constate que les Italien s sont tous bons lecteurs et Capables de chanter à l'improviste des chœurs à première vue. « Il y àj dit-il, ûri grand nombre de castrats pour les dessus et pour là haûte-'coritre; de fort belles tailles naturelles (baryton), mais fort peu dëbasses creuses... Ils.,son$,tpus,trës. assurés de lëursvpaEties; et, chantent à livre: ouvert'la plus difficile, musique. . . : ,,; -, ,,-,:.:

-'ff Pbitr Murfaçôri de chanter, elle est bien plus animée quelà; nôtre ; ils'"ont certaines -".flexions de y.bix que ûbûs n'avons point, lï est'vrai qu'ils'foritlespassàgës avec plus de Adése;-rijais aujourd'hui ils ëbirimencent à s'en corriger. »

'En faisant le portrait delà sigilbra Leonora Baroni, fille d'Âdriana, léyiolistë 'français nous donne pour ainsi dire le modèle d,è ce qu'était, une virtubsè accomplie à cette époque :

,« L&pnoraest excellente musicienne ,et compose elle-même la musique qu'elle chante ; ;sa voix est haute, .étendue, juste> sonore, harmonieuse, l'adoucissant et la .renforçant,sans peine et sans faire auçuT nés grimaces. En passant d'un ton à l'autre, elle fait «quelquefois, tenir les divisions des genres enharmoniques et .chromatiques avec tant d'adresse et d'agrément,, qu'il n'y a personne qui ne soit rayi,,à cette belle et difficile méthode de chanter.

* Elle n'a pas besoin de mendier l'aide d'un théorbe ou d'une: v,ipie(, ;Sans lesquels son chant serait imparfait, car elle-même touche ces deux instruments parfaitement. , ,:

» 'Enfin j'ai eu lieu de l'entendre chanter plusieurs fois plus de trente airs différents avec des seconds et troisièmes couplets qu'elle composait elle-même. »

C'est vers cette époque que les chanteurs, forts de leur talent de virtuosité, firent pencher la musique de leur côté, au point de faire oublier aux compositeurs le véritable but de l'art, c'est-à-dire la variété dans l'expression et la richesse dans l'invention mélodique.

Arteaga, si sujet à l'erreur quand il ne s'agit pas de son temps et de la musique qu'il a pu entendre, résume cependant, assez bien cette tendance :

« Les chanteurs, ditril, profitèrent de la situation déplorable à laquelle la poésie et la musique se -trouyaient réduites pour ;ramener vers eux l'attention du public, secouer le joug des poètes et des compositeurs et régler seuls la scène. »

L'exagération des traits, des passi, des vocalises» n'avait point encore TROISIÈME ÉPOQUE 303;

atteint, le point où,elle arriva au dix-huitième siècle,; mais entraînes sur cette; pente; fatale, les virtuoses italiens ne devaient pas tarder] par l'abus même;de leurs merveilleuses qualités, à tomber,dàris les; fautes,que nousiauronS; à constater. , h; ;;!;.,; LK;

; Adressonsnôus 'encore au guidé qui noué' à siinën sènTûné'pré-- mière fois, à notre correspondant du Met-cure, il nous dbririëri dësi détaj.ls sur, lp ch.ant, à la fin, du;dixr septième siècle,, et nous tCouvëforts même, dans sqn récit l'origine de ces fameux duos de ypiX-ret d'instruiî mpnts,,;et,,partiç;ulièrçment. des trompettes qui, firent fureur au;;dik*p septième siècle." . .,/.,.;::/Ï/„ L .;,;..;,-?-r:AI

«. L'endroit, pu Bassi.an (un des personnages des Dewp Çpsarjs,, de Legrenzi) chante un air pour s'endurcir «lans sa cruauté, et ,défier! les foudres de Jupiter même, est-quelque chose qui passe,l'imagina:-, tion et qui ne se peut concevoir qu'avec peine. Sa voix qui, sans,difficulté; est une des plus belles que nous ayons ici, est 'soutenue' de trompettes et de symphonies par'reprise, et ces trompettes s'unissent si'bien à son chant, qu'elles en-laissent admirer toute là douceur en rie perdant fiën de leur force. Dans Scylla, Filaritirii, un .des principaux chanteurs, se fait dstinguer en mariant admirablement bien sa voix aVecles fanfares des trompettes. »

En entendant la Margarita imiter la trompette et lutter avec cet instrument, 1 le '-journaliste ne connaît plus de bornes à son admiration : « Elle croit voir 1 la terre s'abîmer sous ses pieds, l'enfer qui s'ouvre' pour l'engloutir, toule la ville de Rome en armes'pourTa'punir, les d,émpns,l'éppuvantent par

leurs, cris, elle entend des trompettes, des tiinbalps et des tambours dans les airs, et.exprime par son chant; toutes ces différentes manières dont son esprit est, agi.té ;; mais prineif* paiement le son des trompettes qu'elleimite si bien par sa voix qu'on s'imagine entendre ces instruments de guerre. » Le beau recueil iiiti-. tulé Orpheus Brttànnicus (Orphée anglais), contient aussi plusieurs airs de ce genre écrits par Purcéll, à l'imitation du genre italien et qui, eurent grand succès en Angleterre. TJn air de soprano est accompagné par d'eux trompettes, les timbales et la basse continue. L'air repose tout entier sur un thème de fanfares, dans lequel la voix dialogue loriguement avec les deux trompettes. La tessiture vocale s'étend duY sot au ré aigu,

ce: qui indique Une remarquable étendue de registre. Un autre est en 304 LE GHA-NT

ut écrit pour une voix dô basse et une trompette, c'est l'éternel dialogue interrompu par de brillants unissons. La trompette s'élance hardiment jusqu'aux cimes les plus élevées de Y ut aigu; mais.-le chanteur ne dépasse pas les bornes de la voix de basse, faisant roulements, vocalises, traits, trilles, notes tenues et déployant son riche arsenal .vocal entre le sol-et le mi.

Plus loin* ce sont deux soprani chantant la gloire de la maison de Nassau avec accompagnement de deux trompettes. Dans la seconde partie du livre, nous rencontrons un air qui devait être le triomphe du genre. Il était chanté par M. Bowen dans le Libertine Destroyed (le même sujet que Don Juan). Je ne sais si ces vocalises étaient de Purcéll ou si le chanteur en a ajouté de son crû, mais c'est une bien singulière lutte entre les deux instruments que cet air de trois pages dont le thème mélodique se meut entre les notes de l'accord parfait entouré d'interminables festons qui le rendent méconnaissable. Nous donnons dans nos planches cet intéressant spécimen de la musique vocale à la fin du dix-septième siècle.

11 n'y a pas de vainqueur dans ce combat, car le chanteur, et le trompettiste s'arrêtent tous deux ensemble sur un

brillant trait à l'unisson. Le même recueil contient encore deux autres airs du même genre. L'un des deux est tiré de Dioctétien, de Purcell (1690). Mais ces'morceaux se ressemblent tous, et par leur style et par leur invention mélodique, et les quelques exemples que nous avons cités suffisent largement pour donner une idée de ces airs, ou, pour mieux dire, de ces concertos de trompettes, dont la vogue dura pendant la première partie du dix-huitième siècle (I).

Nous voilà bien loin des sages préceptes de Caceini; mais près d'un siècle s'est écoulé depuis le grand réformateur du Parnasse vocal et les traditions du chant véritablement expressif sont perdues. C'est donc un art nouveau que nous allons voir se développer, et lorsque nous retrouverons le chant italien dans les chapitres suivants, tout souvenir de l'école de Caceini aura disparu et le règne de la virtuosité pure commencera.

(1) Orpheus Iirilan?iicus, a collection of ait the choicest song for one, two and three voices, composedby Mr. Henry Purcell. Seconde édition, London, 1706, in-fo.

Ce recueil, dont la première édition est de 1G76, contient un grand nombre d'airs d'opéras de Purcell ; on y trouve de nombreux renseignements sur la manière dont on écrivait pour la voix à cette époque.

TROISIÈME ÉPOQUE 303

Jusqu'ici nous avons suivi l'histoire du chant dans sa théorie, mais ce serait folie de notre part de vouloir essayer de raconter les origines du chant au dix-septième siècle sans citer les chanteurs, sans rappeler leur gloire, sans chercher à définir leur talent. Nous ne citerons pas tous les virtuoses qui ont illustré cette époque, la liste en seraitlongue et fastidieuse, et nous n'écrirons pas ici une chronologie delà virtuosité; nous nous contenterons de noter les artistes qui ont marqué d'une façon particulière dans l'histoire du chant, et nous réserverons aussi une place à part aux maîtres qui, non contents de cultiver l'art dont ils furent l'honneur, surent par leur merveilleux enseignement former les grands chanteurs du dix-huitième siècle.

Non seulement Giulio Caceini avait le "premier formulé les-lois de l'art du chant ; mais, ainsi qu'il le dit lui-même, il avait dans sa propre famille trouvé ses premiers et meilleurs interprètes.

Ses deux filles brillèrent au premier rang parmi les plus grandes chanteuses de leur époque. Françoise Caceini resta à Florence, Septimie à Mantoue ; enfin la petite-fille de l'auteur des Nuove Musiche, après avoir quelque temps chanté à Florence avec grand succès, entra dans les ordres et se retira au monastère de Saint-Gérôme, sur la côte Saint-Georges.

Vittoria Archilei fut, aprèsles filles de Caceini, la plus célèbre virtuose de cette période qui s'étend de 1600 à 1620. Nous avons vu, dans la préface d'India, que tous les musiciens et chanteurs venaient la consulter." C'était elle qui faisait le succès et la vogue des compositions nouvelles. Les poètes la chantèrent, Guarini l'illustra dans ses vers; ce fut elle qui eut la gloire de créer le rôle d'Eurydice dans V. Orphée de Péri. A côté d'elle, il ne faut pas non plus oublier les grandes cantatrices qui, non moins que les compositeurs, contribuèrent si puissamment à la naissance et au progrès de l'opéra moderne. Catarina Martinelli, qui créa la Daphné de Gagliano en; 1608, et Florinda à laquelle Monteverdë confia le rôle principal dans son Ariane (1608). Maugars nous a donné d'intéressants détails que nous avons reproduits plus haut sur le talent de Lconora Baroni, fille d'Adriana, qui, elle aussi, laissa un nom dans l'art du chant. Léonora Baroni, née versl(i00;futune des chanteuses qui initièrent les Français aux secrets de l'art italien, lorsque Mazarin fit venir les musiciens d'oulre-monts. Elle semble avoir été la plus célèbre virtuose du milieu dudix-septième siècle, car un nommé Vincent Castazuti publia un gros volume, intitulé Applausi pœtici aile glorie délia signora Leonora Baroni (Rome, in-4°, 1639; 2° édition, 1641). Cet ouvrage contient toutes les pièces de vers écrites en l'honneur de cette artiste. Rossi, qui, dans sa Pvaacathéca, cite peu de musiciens, lui donne cependant une place des plus honorables. Autour d'elle se pressait une charmante

pléiade de brillantes virtuoses : Julie et Victoire Lulli, Morette, Mute, Campani, Sofonisba, Laodomia, qui semblent avoir pris les noms des rôles qu'elles avaient créés. Si nous approchons de la fin du dix-septième siècle, les cantatrices ne sont pas moins nombreuses. Ce fut la célèbre Anna Manarini qui vint créer à Paris le Xercès de Cavalli, et qui, pendant de longues années, avait fait les délices de l'Italie; Nous ne faisons point ici une liste des chanteuses qui brillèrent pendant tout le dix-septième siècle; aussi nous contenterons-nous de citer les noms de Margarita Pia, de la Florentine, de Giulia Romana, d'Antonia Garatti, parmi celles qui régnèrent sur les scènes de la Péninsule, au moment où s'ouvre dans cette histoire la grande période de l'art du chant, au moment où les noms de la Cuzzoni, de la Faustina, feront pâlir, devant leur éclat, le souvenir des autres chanteuses.

Au commencement du dix-septième siècle, nous trouvons aussi un certain nombre de chanteurs. Au premier rang, il faut nommer Jules Caceini qui, non seulement, était le compositeur que nous avons tant de fois cité, mais aussi un virtuose distingué. Autour de lui se groupaient les deux Mazzochi, Jacques Péri et Zazzerino, Francesco Rosi d'Arezzo, élève de Jules Caceini, Gagliano. etc. Ajoutons aussi le ténor Puliaschi (Giovanni Doineniep), qui, reçu à la chapelle papale le 3 niai1610, fut non seulement un chanteur des plus remarquables, mais laissa encore des œuvres pleines de science et d'inspiration. A partir delà seconde moitié du dix-septième siècle, les ténors vont céder la' place à des chanteurs d'une autre espèce qui bientôt régneront sans partage, et, dès maintenant, nous devons nous arrêter quelques instants sur les castrats auxquels.le dix-huitième siècle doit ses maîtres les plus habiles et ses virtuoses les plus illustres.

L'influence des castrats sur l'art du chant fut immense, et, disonsTe, des plus salutaires, si on considère le chant, ainsi que nous le faisons ici, comme un art spécial dans lequel la musique n'est pour ainsi dire qu'un accessoire, qu'un canevas sur lequel sont brodées les merveilles de la virtuosité et de l'exécution. En étudiant le dix-huitième siècle, nous trouverons à chaque pas les traces de ces

grands et inimitables chanteurs; nous les verrons partager, avec les cantatrices, la gloire do cet âge d'or du chant, leurs noms planeront sur toute la musique italienne de cette période, et «eront comme le symbole d'un art dont nous avons perdu jusqu'au souvenir, d'une école dont les traditions nous sont'depuis longtemps étrangères.

Nous n'avons pas à; revenir, au nom de la morale, sur un procès que l'histoire a justement jugé et sans appel; mais il est au moins permis d'expliquer les causes de la supériorité des castrats sur tous les artistes de leur époque et de montrer aussi pour quelles raisons la perfection même de leur art a fait tomber la musique dans des abus qui ne sont pas encore aujourd'hui complètement corrigés.

Les enfants ainsi destinés à la culture du chant commençaient fort jeunes la musique, et avant même d'aborder les premières études vocales, étaient rompus à toutes les difficultés délalecture. Plus tard, là langue musicale leur était familière, à-ce point qu'ils la parlaient pour ainsi dire sans effort et naturellement De là cette prodigieuse facilité pour improviser, sur un thème donné, toutes-les--broderies et toutes les variations que pouvait leur inspirer la plus capricieuse fantaisie. La riature de leur voix, qui se trouvait avoir dès l'enfance, une étendue et une pureté que les années n'altéraient pas, leur permettait d'entreprendre de bonne heure l'étude du chant, et de l'avoir poussée jusqu'à son dernier perfectionnement avant l'âge où l'élève sent le besoin impérieux dose séparer du maître et de voler de ses propres ailes, au risque de laisser ses études encore: incomplètes et inachevées?. Ces voix de castrats, convenablement ménagées, duraient extrêmement longtemps ; il n'était pas rare de voir un chanteur briller sur la scène pendant trente ou quarante ans. Une aussi longue période permettait au virtuose de se perfectionner chaque jour, d'approfondir son art, de profiter des leçons de ce grand maître qu'on appelle le public, et, en même temps, de servir de modèles à de nombreux émules, soit qu'il leur

inculquât sa méthode dans des leçons, ainsi que nous le verrons plus tard, soit qu'il servit d'exemple à ceux qui venaient l'écouter-., Tant d'avantages étaient balancés, il est vrai, par de grands inconvénients qu'il est important de signaler, La nature même de leurs études, le culte qu'ils étaient habitués à avoir pour leur voix et leur virtuosité, entraînaient forcément les castrats à prendre dans la musique la première place, que le compositeur n'aurait jamais dû abandonner. Celui-ci, amoureux avant tout du succès, trouvait doux de triompher sans peine et n'avait plus d'autre préoccupation artistique que d'écrire pour la voix du virtuose, comme on écrit aujourd'hui un concerto pour un instrument, sans se soucier autrement de l'expression, de l'intérêt scénique que les castrats, chanteurs merveilleux, mais acteurs nuls, suivant le témoignage de leurs contemporains, n'auraient pu sou-, tenir ; nous dironsmême que les maestri prenaient peu de soin d'inventer des mélodies nouvelles, sachant fort bien que le chanteur ne tarderait pas à défigurer la pensée mélodique au bénéfice de son art spécial.

La longue durée des voix obligeait les musiciens à renouveler Souvent et pendant longtemps les mêmes effets, quand le chanteur ne se contentait pas d'emporter aveclui ces airs de voyage, bons à toutes les Situations: et à tous les sujets, et qu'il brodait à son gré. Ces airs traversèrent avec succèstoute l'Europe, portés sur les ailes de la virtuosité, sans introduire dans l'art véritable ni une idée ni un procédé nouveau. Èrifiiijlé public s'habitua peu à peuà île plus entendre au théâtre que des voix féminines dont le timbre variait, il est vrai, mais qui restaient - toujours dans les registres du contralto et du soprano, quelques ténors Surent encore sefaire applaudir, mais les beauxinstrumënts du baryton pt de là basse s6:turent, dans les opéras sérieux du moins, et de là s'ensuivirerit l'insipide monotonie et l'écœurante platitude qui rend aujourd'hui illisibles la plupart des opéras séria purement italiens jusqu'aucoriimencement de ce siècle.

L'emploi des castrats remonte aux derniers siècles de

l'antiquité, ainsi que nous l'avons dit dans un des chapitres précédents. Le moyen âge ies connut aussi, et Balzamon, de Constantinople, qui écrivait au dix-septième siècle, nous dit que de son temps le chant d'église se composait de voix de castrats. En 1137, un castrat grec nommé Manuel organisa le chant en Russie (à Smolensk) ; enfin en 1569 le duc de Bavière avait des castrats dans sa chapelle., C'est vers 1640 que nous voyons les castrats prendre définitivement la première place à l'Eglise, au théâtre et au concert. Maugars, en 1639, les trouve tout à fait établis en Italie lorsqu'il nous dit, sans commentaire, que dans ce pays « il y a un grand nombre de castrati pour les dessus. » Pietro délia Valle, dans sa lettre sur l'Italie à Lelio Guidiccioni en 1640, dit que les castrats dominaient en Italie,, etil cite parmi les plus célèbres : Guidabaldo, Campagnuola, Gregori, Angelucci, et surtout Loretto Vittori.

Ce fut surtout à la chapolle'p'apale qu'ils tinrent le premier rang vers cette époque. Avant leur entrée dans cette chapelle, le service de la musique pontificale était fait par des falsetti espagnols, dont nous avons nommé les noms principaux en parlant du seizième siècle, et par quelques-uns de ces hommes à la voix étrange, auxquels une singulière anomalie de la nature permettait de chanter à l'unisson des femmes.

Vouloir raconter l'histoire de la chapelle pontificale serait sortir du plan que nous nous sommes imposé, et pour cela nous renvoyons le lecteur à l'excellent travail de Baini sur Palestrina, à l'histoire de Burney, aux livres précieux d'Adami et de Santarelli; mais aussi nous ne pouvons passer devant cette célèbre institution musicale sans'citer
TROISIÈME ÉPOQUE 300

quelques-uns des castrats qui l'ont illustrée, pendant-le dix-septième siècle.

Conforti fut un des premiers et des plus célèbres castrats de la chapelle. Né vers lS60j admis au nombre des chantres ppntificaûx en 1591, Conforti est compté parmi, les pères de l'art du chant fleuri ; il passa longtemps pour avoir inventéie

trille ; mais nous savons maintenant que Ce fait est inexact ; dans tous les cas, il fut un des maîtres de la chapelle pontificale qui brillèrent au premier rang par la pureté de leur goût et la beauté de leur chant. Ses contemporains disaient de lui qu'il était, gran cantove di Gorghi e di Passegi, che andava aile stelle. ;

Girolamo Rosini, de Pérouse, admis à la chapelle en 1601, fût presque aussi célèbre que-Conforti ; mais une anecdote que raconte Adami à son sujet nous prouve que ce n'était pas sans résistance que les falsetti espagnols avaient cédé la place à leurs rivaux italiens. Ils avaient chassé Rosini dèsles premières répétitions ; le pauvre castrat découragé avait voulu abandonner son art pour toujours et prendre l'habit de l'ordre sévère de saint François, dans lequel il était défendu de chanter; le pape en le rappelant l'empêcha d'accomplir son vœu et ordonna quil reprit sa place à la chapelle.

Uri des premiers en date après Rosini et Conforti, et des plus célèbres, fut Loretto Vittori, le plus grand chanteur des premières années du dix-septième siècle. Loretto Vittori, reçu à la chapelle pontificale le 23 janvier 1622, était tout à la fois compositeur, poète et chanteur; il était né à Spolète vers 1588 et avait eu pour maître de chant le célèbre falsetto Soto, après avoir suivi les leçons de contrepoint de Jean et de Bernardini Tranini et de Fréd. Soriano, les trois fondateurs de l'école romaine qui avaient succédé à Palestrina. Urbain VIII, graftb* admirateur de Vittori, l'avait nommé chevalier de' la milice dorée. Voici comment un contemporain, Victor Rossi, que nous avons déjà cité, appréciait longuement, en 1642, ce remarquable chanteur, à la page 215 de la 2° partie de la Pinacotheca, et on peut remarquer que dans son livre Rossi est fort avare de notices sur les musiciens. « Vittori était considéré comme un prodige de la nature et de l'art; la beauté de sa voix, la perfection de son chant et le profond sentiment qui l'animait faisaient rechercher avec empressement les occasions de l'entendre. C'était un véritable Protée. Sa voix prenait le ton de toutes les passions avec une flexibilité et une vérité sur prenantps. Tel était son empire sur ceux qui l'écoutaient qu'on voyait ses sentiments empreints sur leur visage et

dans leurs regards. Poète et musicien, il écrivait lui-même la plus grande partie de ses cantates.

On cite parmi ses plus beaux ouvrages : Irène, Galatea, et surtout le Repentir de Magdeleine. Pendant plusieurs soirées consécutives i il chanta celle-ci dans une église devant une foule nombreuse accourue pour l'entendre. » Ce grand artiste mourut en 1670.

Stéfano Landi, l'auteur de l'opéra de San Alessio, qui était en même temps un compositeur des plus distingués et un des premiers chanteurs de son temps, occupa brillamment un pupitre de contralto à la Chapelle pontificale.

Allegri, le fameux auteur du Miserere, fit aussi partie des chantres de la chapelle. Il était élève de Nanini, le fondateur de l'école romaine; cependant il paraît, d'après son biographe, qu'il n'était pas des plus habiles dans le chant, mais en faveur de son immense talent de compositeur, le pape n'hésita pas à le recevoir au nombre de ses chanteurs qui étaient les premiers du monde ; et, ajoute Adami, qui détaille longuement tous les mérites d'Allegri : « Il faut espérer que celui qui a recouvert d'une si belle musique tant de paroles sacrées, sera recouvert, à son tour, par le Rédempteur du monde, d'une éternelle auréole de gloire. » Parmi les noms de cette longue liste des plus célèbres chantres de la chapelle des papes, citons encore Matheo Simonelli, contralto, dit le Palestrina du dix-septième siècle. Il laissa des compositions dignes de la grande institution musicale à laquelle il appartenait; il fut le maître du violoniste Torelli et brilla au premier rang parmi les chanteurs de son siècle.Terminons enfin en mentionnant le nom du célèbre soprano Francesco Grossi da Pescia, dit Siface, qui fut reçu à la chapelle en 1675 et dont nous aurons souvent à parler. Enfin, donnons au moins par reconnaissance une petite place au révérend André Adami, qui ne fut peut-être pas un chanteur de premier ordre, maisqui eut la bonne idée de nous laisser dans son livre les détails les plus intéressants surla chapelle pontificale. Bientôt l'usage des castrats fut général dans les églises,

malgré les foudres de Glémenl XIV, qui s'éleva contre eux, tout en les gardant dans sa chapelle.

Le théâtre ne tarda pas à se servir de ces voix si souples et si légères, quoique assez froides, si nous en croyons les auteurs, et bientôt on vit régner dans toute l'Italie ce que Arteaga appelle, par une expression emphatiquej mais assez juste, « le despotisme du plaisir. »

La chapelle papale n'avait pas seule le privilège de posséder de grands chanteurs, et, à partir de la seconde moitié du dix-septième siècle, on Vit surgir en Italie une brillante phalange de castrats qui illustrèrent l'art du chant et contribuèrent puissamment à l'amener à son plus haut degré de perfection. Ainsi que nous l'avons déjà dit,
TROISIÈME ÉPOQUE 31 i

notre intention n'est pas d'écrire ici une biographie des chanteurs ni même des castrats (un livre ne pourrait suffire à cette tâche); aussi nous contenterons-nous de citer quelques-uns de ceux dont les noms Ont laissé comme une trace lumineuse dans l'histoire du chant pendant la période qui nous occupe ici.

Un des plus célèbres de cette époque fût Baltazar Ferri. Il était ûé à Pérouse le 9 décembre 1610; vers 1623, il entra au service du prince "Wladislas de Pologne ; il resta longtemps dans ce pays et ne revint définitivement en Italie que vers 1675 et mourut en 1680. Peu dechanteurs jouirent d'une gloire plus pure et, plus incontestée. Ferri était,., disent ses biographes, de grande taille, de belle et agréable figure ; " sa conversation animée et instructive ; son caractère plein de noblesse et de dignité. Traité avec une grande considération par les princes de Pologne, au service de qui il resta si longtemps, par l'empereur d'Allemagne Léopold I", qui voulut avoir le portrait du grand artiste portant sur la tête une couronne et avec cette inscription : Baldassare Ferri Perugino, re deimusici. Il fut nommé chevalier de Saint-Marc par le doge François Ericio. Tous les historiens de la musique en ont parlé avec honneur. Pietro délia Valle lui donne une place importante dans, son Discorso sulla bonta délia musica modernanon inferiore a quella delVeta passata. Bontempi, dans son histoire, et

après lui Mancini et Rousseau, nous ont gardé le souvenir de ce chanteur incomparable. Conestabile (Gian-carlo) a écrit sur ce chanteur un livre tout entier intitulé : Notizie biografiehe di Baldassare Ferri. — Perugia, 1846 ; in-8°.

Ginguené, dans Y Encyclopédie méthodique, nous dit de quels honneurs était entouré Ferri. « On conserve encore des recueils entiers de vers dictés par l'enthousiasme qu'excitait ce chanteur divin. Cet enthousiasme était général et se manifestait souvent par des démonstrations; quelquefois on faisait pleuvoir sur sa voiture un nuage de roseslorsqu'il avait seulement chanté une cantate. A Florence, où il avait été appelé, une troupe nombreuse de personnes de distinction, de l'un et l'autre sexe, alla le recevoir à trois mille de la ville et lui servit de cortège. »

Bontempi (1) en faisant l'éloge de Baldassare Ferri, semble avoir réuni dans une phrase les qualités qui distinguaient les habiles castrats de cette époque. « Celui qui n'a pas entendu un aussi sublime chanteur ne peut se faire une idée de la limpidité de sa voix, de son agilité, de sa facilité merveilleuse dans l'exécution des passages les

(I) Nous prenons pour ce passage la traduction qu'en a donnée Fétis dans sa biographie plus difficiles, delà parfaite justesse de ses intonations, du-brillant de son trille, ni de son inépuisable respiration. On lui entendait souvent exécuter des passages rapides et difficiles avec toutes les nuances du crescendo et du diminuendo ; puis, lorsqu'il semblait devoir être épuisé, il recommençait son trille interminable sans reprendre, et remontait et descendait sur ce;-trille, par tous les degrés de l'échelle chromatique l'espace de deux octaves avec une justesse inaltérable. Tout cela n'était qu'un jeu pour lui et les muscles de son visage n'indiquaient jamais la moindre contraction; d'ailleurs doué de sentiment et d'imagination, il mettait dans son chant une expression touchante. »

-.. Mâncirii ajoute dans ses Petmeri; t, II. avait Ta voix la plus belle, la plus étendue,, la plus flexible, la plus douce et la plus harmonieuse que l'on pût entendre; d'une seule

respiration il montait et descendait deux octaves pleines, en. faisant toujours le trille et marquant tous les degrés connus aujourd'hui sous la dénomination de chromatiques avec tant de justesse, et même sans accompagnement, que si l'orchestre touchait inopinément la note sur laquelle il se trouvait, on entendait un accord si parfait qu'il surprenait les auditeurs.

Les années 1649' à 1659 virent naître les plus célèbrps castrats du dix-septième siècle. Matteucci (Naples, 1649j, dontle vrai nom était Malteo Sassani, d'une noble famille napolitaine, avait une voix des plus étendues et des plus flexibles. « 11 jouissait encore de ce rare avantage, dit Mancini, dans l'âge le plus avancé. Vers 1730, étant à Naples, il avait l'habitude, tous les samedis, en faisant ses dévotions, de chanter aux offices, et, malgré ses quatre-vingts ans passés, sa voix était si claire et si fraîche, il chantait avec tant de flexibilité et de légèreté, que ceux qui l'entendaient sans le voir le croyaient un jeune homme à la fleur de l'âge. »

Gaëtano Orsini, un admirable contralto qui mourut fort vieux, vers 1750, présenta aussi ce phénomène d'une voix restée encore souple et fraîche dans sa vieillesse. N'étant déjà plus jeune, il chanta à Prague et avec un très grand succès, en 1723, l'opéra de Costanza et Forttzza, de Fux.

Cortone, Ysope, brillèrent aussi vers la fin du dix-septième siècle; mais à cette époque leur gloire fut éclipsée par un chanteur qui laissa dans toute l'Italie et dans toute l'Europe une immense réputation. Nous voulons parler de Jean-François Grossi, dit Siface. Ce derhier surnom lui fut donné après le succès qu'il remporta dans l'opéra de Scarlatti, Mitridate, où il chantait le rôle de Siface. La voix de ce soprano était non seulement étendue et légère, mais le caractère: paiv TBOISIÈME ÉPOQUE -313

ticulier de sa manière était la largeur du style, la force et la justesse de l'expression. Il semble que ce fut pour un tel chanteur que Scarlatti écrivit ces mélodies d'une forme si ample et d'une inspiration si élevée, dont on ne trouve malheureusement que trop peu d'exemples dans la musique italienne de la fin du dix-septième siècle. Siface fut

assassiné, sur la route de Gênes à Turin, par le postillon qui conduis sait-sa voiture et qui voulait le voler.

Ce n'était pas en vain que tant d'artistes détalent avaient brillé pendant le dix-septième siècle. Non seulement, à l'église et au théâtre, ils avaient perfectionné l'art du chant; non seulement ils avaient excité l'émulation et l'ardeur des compositeurs lancés, dépuisles premiers essais de Péri et de Caceini, dans Une voie nouvelle, mais encore ils fournirent les modèles d'après lesquels furent créés les premiers principes de la grande école de chant italienne ; et, comme il arrive toujours dans les arts, la théorie suivit de près la pratique.

Si nous n'avons qu'une médiocre admiration pour le plus grand nombre des compositeurs de cette école, du moins réserverons-nous toute notre attention aux maîtres qui ont été les gardiens du bel canto jusqu'à notre siècle ; aux chanteurs qui, à force de goût et de science, de génie, surent faire triompher l'art vocal au détriment même de la musique et mettre en valeur les plates compositions qui pullulèrent en Italie pendant tout le dix-huitième siècle.

Les chanteurs italiens avaient dû leur incontestable suprématie, non seulement à la beauté des voix qui sont souvent mieux timbrées et plus souples dans les pays méridionaux que dans les régions du nord, mais aux principes sages et sévères auxquels ces chanteurs étaient strictement assujettis depuis leur enfance, et que les maîtres se transmirent comme un dépôt précieux pendant un siècle et demi. Ces grandes lois, vrai palladium de l'art du chant, ont été oubliées peu à peu, à ce point, que les chanteurs n'en ont même plus gardé la tradition, que les compositeurs découragés ne trouvant pas d'artistes capables d'interpréter leurs œuvres, se sont rejetés sur la musique instrumentale, perdant ainsi insensiblement le sentiment dramatique et l'instinct du style vocal. C'était dans les écoles et dans les Conservatoires que s'étaient formulées ces indispensables lois dont la perte aujourd'hui se fait si vivement sentir. De ces pépinières musicales

sortaient, non seulement les grands et incomparables virtuoses qui s'emparaient triomphalement de la scène et y régnaient sans partage ; mais aussi les nombreux artistes qui, par leur science et leur enseignement, maintenaient l'école italienne au rang brillant où elle est restée si longtemps. Des études régulières bien conduites, des règles sagement conçues par des chanteurs habiles qui étaient en même temps de savants compositeurs, des exercices proportionnés aux moyens et à la nature de chaque voix et patiemment exécutés, tel était au fond tout le secret de ces fameuses écoles d'Italie, secret bien difficile à conserver, puisque depuis longtemps nous n'en connaissons plus le mot magique.

En sortant des mains de ses maîtres, l'élève, quel qu'il fût, savait chanter, il parlait la langue dont il devait être l'interprète, il savait faire sonner l'instrument dont la nature l'avait dpué. Plus tard, son génie lui faisait trouver de nouveaux accents, de nouveaux effets ; il imprimait à son art le cachet de son individualité ; il avait son style, son: goût, son tempérament musical, en un mot,- pathétique, léger ou gracieux; mais quoiqu'il fût, jamais il ne s'écartait des règles qui avaient présidé à sa première éducation d'artiste, et soit qu'au théâtre il servit lui-même de modèle, soit que, maître à son tour, il formât des élèves, il transmettait pieusement aux jeunes chanteurs les fortes traditions qu'il devait à ces écoles si admirablement organisées d'où il était sorti.

C'est le dix-septième siècle qui, véritablement, vit naître les Conservatoires d'Italie. Nous avons suivi dans le cours de cette histoire les différentes phases de l'enseignement du chant. Depuis les premières années du moyen âge nous avons signalé en Italie, comme en France, la présence de ces sortes de collèges ou de maîtrises où étaient enseignés la musique et l'art Vocal. Nous avons assisté au seizième siècle avec Palestrina à la création de l'école romaine, qui passa après la mort du grand Pierluigi entre les mains de Maria et Bernardo Nanini, de Sorìani et de Paolo Agostini. Rome et Florence furent les berceaux du chant. De la première étaient sortis les chanteurs et les compositeurs sacrés; là seconde avait donné naissance à l'école plus

hardie dont Caceini fut pour ainsi dire le fondateur. Bientôt l'Italie tout entière fut couverte d'écoles où se conservèrent et s'augmentèrent encore les trésors de l'art du chant. En cela, comme pour toute la musique moderne, le dix-septième siècle fut la période de fécondation pendant laquelle l'art du dix-huitième siècle fut pour ainsi dire élaboré. Nous donnerons les noms des maîtres qui jetèrent pendant ce siècle les fondements des grands principes de l'art italien. Nous verrons d'après quelles règles, dès les premiers jours, ces sortes de collèges musicaux furent établis ; et lorsque s'ouvrira le dix-huitième siècle, lorsque dans un chapitre suivant nous parlerons des grands

Conservatoires qui Ont illustré cétteîépoqûe, des maîtres qui ont forîné tant et de si glorieux élèves, nous n'aurons pour ainsi dire qu'à suivre la chaîne non interrompue qui relie le dix-septième siècle à l'ère la plus brillante de l'art du chant.

L'école romaine peut être considérée comme la plus ancienne et la plus féconde des écoles d'Italie. Non seulement elle donna naissance à de grands artistes, mais c'est de son sein que sortirent les maîtres qui formèrent la fameuse école de Naples, qui eut Une si grande influence sur la musique et l'art du chantpendant tout le dix-huitième siècle. Successeurs de Palestrina, Giovanni Maria et Bernardo Nanini s'étaient d'abord associés à Francesco Soriani. Bientôt Paolo AgoStini épousa la fille de Bernardo Nanini et se joignit à son père. L'association de ces quatre maîtres fut heureuse pour les destinées de l'école romaine. Chanteurs et compositeurs prirent à cette école la science des principes du chant, et parmi les élèves de ces quatre fondateurs de l'école italienne, il faut compter Anerio, Antonio Cifra, Antonio Maria Abattini qui, lui-même, forma Domenico del Pane, virtuose de ia chambre de l'empereur Ferdinand III, et le célèbre Antonio Cesti, chanteur de la chapelle pontificale et auteur d'un grand nombre d'opéras. Grâce à sa partition de YOrontea, qui fut jouée en France, on peut compter Cesti au nombre des maîtres qui contribuèrent à initier les Français aux délicatesses du goût italien. Les

belles traditions de cette brillante école romaine se perpétuèrent encore pendant de longues années, et à la fin du dixseptième siècle nous la voyons dignement représentée par l'illustre Fedi, par Francesco Poggia, qui eut. lui-même pour élève Pitoni. Ce dernier, vers la fin de cette période, établit à Naples l'école qui fut si florissante dans la suite et donna naissance aux Durante, aux Fep, aux Loo, à presque tous les plus glorieux maîtres de la grande époque du chant. A côté de l'école qu'on pourrait appeler pontificale, il faut citer les deux frères Domenico et Virgilio Mazzochi dont nous avons eu plusieurs fois l'occasion de parler. Compositeurs et chanteurs tout à la fois ils donnèrent, et par leur enseignement, par leurs œuvres, et par leur exemple, le dernier coup au style sévère et toujours un peu scolastique que l'école romaine n'avait pas complètement abandonné, malgré la rénovation opérée dans la musique vocale dès les premières apnées du siècle. Mazzochi forma un grand nombre d'élèves parmi lesquels nous devons compter Bontempi, dont nous avons déjà analysé les œuvres, et qui, dans son Histoire de la Musique, nous a laissé de curieux détails sur l'organisation matérielle des écoles romaines.

La régularité dans les études n'était pas un des moindres mérites de .l'enseignement donné aux élèves auprès de ces maîtres fameux. Le.temps était réglé heure par heure; mais assistons quelques instants ayec notre vieil historien à ces études si sagement dirigées.

-■■' « LéSiélëvës étàiënttenûsd'employèr chaque jour une heure à èhanter les pièces difficiles, âfiri d'acquérir toutèT'expérience nécessaire. Trois heures étaient affectées, l'une aux trilles, la sèCônde aux passages, là troisième àTêtudë des traits. Pendant ùriё autre heure, l'élevé travaillait sbùs la direction dû rhaîtrë, qui avait soin de mettre devant lui un miroir, pbuf qu'il s'habituât à hé faire aucun mouvement on chantant, ni des yeux, ni du front, ni de la bouche. Telles étaient les occupations delà riiatinéëi Dans Taprès-midi,, on étudiait, la théorie pendant une demi-heure; une heure était employée au contrepoint sur le canto fevmo;- une autre à. l'étude des lettres. Le reste du jour, on s'exerçait au clavecin ou à la; composition d'un psaume,

d'un motet, d'une chanson, Oùtout autre compositionjSuivant te talent de l'élève. Tels étaient les travaux, les jours où les disciples ne sortaient pas. Dans le Cas contraire, on allait jusqu'à la porte Angelica, et là on chantait à la portée .d'un, écho qui, renvoyant le son, permettait au chanteur de juger sayoix; ou bien,on entendait la musique qui s'exécutait dans les églises dp Rome. Excellente, étude, à une époque où tant de bons chanteurs offraient partout des exemples à suivre. En rentrant, les élèves étaient obligés de rendre: compté au maître de leurs impressions. »

A côté de F école de Rome, deux autres écoles célébrés, celle de Venise et celle de Bologne, étaient devenues florissantes pendant la période qui précède l'ère du diximitième siècle. C?est au nom de Lotti que se rattache le souvenir de l'école vénitienne. Déjà, pendant les seizième et dix-septième siècles, la musique avait été en grand honneur à Venise. Les maîtres flamands et français, Gabrielli, Monteverdë, avaient trouvé auprès de: la république des emplois dignes de leur talent, et les Vénitiens avaient su rendre hommage aux maîtres étrangers 1 aussi bien qu'aux compositeurs italiens. Les couvents, les hôpitaux étaient remplis de virtuoses des plus remarquables, et les maîtres de Saint-Marc, comptaient au nombre des premiers musiciens du monde. Là, certainement, le chant était enseigné ainsi que les règles de la composition; mais cependant ce n'est que de la.-fin du dix-septième siècle que date l'établissement d'une école régulière, et il est même à remarquer que nous n'aurons à constater Rétablissement des Conservatoires, vénitiens, iqni furent spécialement destinés aux femmes,, que dans le chapitre suivant.

Antonio Lotti était élève de Legrenzi. Comme compositeur, il continua les traditions de la grande génération de maîtres à laquelle il appartenait. Il conserva le madrigal, mais en lui donnant imë allure plus aisée et plus iriodërne; partout à la fbis le style vocal perdait de son ton raidp et scolastique*

Non content de composer; des, opéras et de la musique d'église, il mit ses Soins à:fonder une école' de chant,qui fournità l'Italie de nombreux virtuoses. Gasparini, son élève, continua son œuvre et, placé sur lalimite du dix-septième siëele> fut, àyec Pls-r tocchi de Bologne, un des maîtres qui contribuèrent le plus activement à préparer là brillante époque du dix-huitième ; siècle- C'est de spn école que sortit la célèbre Faustina Bordoni. ;,

L'école de Bologne fut fondée par Pistoçchi, vers 1700; C'est doue tout àla fin de la période qui nous occupe ici que doit'prendre place cette célèbre école. Mais il est juste de dire qu'il n'en fut pas' de plus féconde en brillants élèves et en virtuoses inimitables. Pistoçchi était né à Païenne en 1659. Il possédait Une jolie voix de soprano; et ses débuts dans la carrière furent des succès ; mais bientôt les désordres de sa conduite ruinèrent sa voix. Il tomba daris une telle misère, qu'il dut se mettre comme copiste au service d'un musicien, chez lequel il apprit les règles de la composition. Au bout de quelques années, il recouvra une partie de sa voix, qui se transforma, à forcé de travail, en un beau contralto ; c'est alors qu'il voyagea et se livra àla composition. 11 écrivit plusieurs opéras dans lesquels il chantait le principal rôle. .Enfin, en 1700, il se fixa à Bologne, où il fonda l'école dont nous allons parler. ..'.......--

; Bien qu'on puisse faire remonter à Pistoçchi l'abus du style, fleuri qui caractérisa le chant au dix-huitième siècle, puisque ses élèves furent les chanteurs qui mirent ce style le plus en honneur, nous savons que sa méthode était pure, correcte; il instruisait avec patience sesidiscivpies, ne leur permettant de paraître, en public que lorsqu'il les jugeait parfaits : c'est ainsi qu'il fit avec Bernacchi. Nous savons aussi que, bien que son style fut plus orné que celui de fécole romaine, il ne tombait pas dans l'exagération, respectant: toujours la mesure et le dessin de l'idée principale. Les qualités premières entre toutes qu'il avait su donner à ses élèves, étaient la science approfondie et difficile delà posé du son, la plus parfaite aisance dans la vocalisation et dans l'aiticulation.

On dresserait un véritable arbre généalogique, si on voulait

réproduire là liste dès brillants chanteurs qui sortirent de l'école de Pistoçchi; mais c'est au dix-huitième siècle qu'ils appartiennent, c'est au dix huitième siècle que nous les retrouverons. Contentbns-rious seulement de citer les principaux : Bernacchi, Pasi, Minetti, Bertolino, etc., qui eux-mêmes devaient former des élèves tels qu'Amadori, Guarducci, le ténor Raaf, Mancini. De tels noms Suffisent à eux seuls pour illustrer à jamais l'école fondée par Pistoçchi qui peut presque être considérée comme la pépinière de tous les grands virtuoses italiens du dixhuitième siècle.

Ces écoles que nous venons de citer étaient, pour ainsi dire, des établissements particuliers; qui ri'avaient aucun caractère public et qui .souvent étaient condamnées à disparaître en même temps que le maître qui les rendait, célèbres. Mais, depuis près de cent ans, il s'était fondé à Naples des écoles régulièrement constituées et qui prirent le nom de Conservatoires* C'était généralement grâce aUx dons de quelques riches; amateurs que ces Conservatoires étaient entretenus et l'éducation musicale y était donnée gratuitement. Dans ce sens, la fondation du Conservatoire de Naples, le plus ancien et aussi le plus célèbre de tous, ressemble à un véritable roman. Cette histoire, racontée d'abord dans un journal spécial, fut reproduite depuis par Lichtenthal dans son dictionnaire; le savant et consciencieux Florimo l'a confirmée dans son Histoire de la musique à Naples, et dernièrement encore le maestro Ruta la répétait dans son Histoire. Nous la reprendrons donc telle qu'elle se trouve dans ces auteurs, en nous contentant de T'abréger.

Dans la première moitié du seizième siècle, un nommé Jean deTapia, déplorant l'état de la musique, eut l'idée de fonder une école où les principes de cet art fussent pieusement conservés. Les ressources lui manquaient; il alla bravement mendiant de ville en ville, de porte en porte. Lorsqu'il eut réuni la somme nécessaire, il arriva à Naples, et là, avec le produit des aumônes qu'il avait recueillies, avec un ppu d'argent qui lui appartenait, il fonda, en 1537, le premier Conservatoire de musique de Sanla Maria di Lorelo. Afin de donner plus de force à son institution, et lui prêter le

secours de l'État, il pria le viceroi et le président du Consistoire de l'appuyer de leur autorité, ce qu'ils firent. Son œuvre était à peine achevée que Tapia mourait. Ses élèves reconnaissants l'ensevelirent dans l'église du Conservatoire, et jusqu'à là 1 fin du dix-huitième siècle des messes furent dites pour ce bienfaiteur de la musique.

Bientôt l'exemple de Tâpia fut suivi, et on fonda un nouvel institut • musical à l'hôpital délia Nunziata, dans lequel les orphelins et les enfants; qui annonçaient des dispositions pour là musique, furent TROISIÈME ÉPOQUE 319

élevés gratuitement. C'est ainsi que fut fondé en 1576 le second Conservatoire connu sous le nom; de Santo Onofrio in Capuana.

Le vice-roi et les gouverneurs ne pouvaient conserver dans leurs attributions des établissements qui leur donnaient trop d'occupation ; ils en confièrent la direction à fa famille des ducs 5 de Monteléonei à la condition que cette chargé importante reviendrait à l'aîné de la famille.

Les deux Conservatoires avaient prospéré et avaient donné naissance à une confrérie qui avait son siège à Santa-Maria delta Coronellà, 'rue Catalana. Mais bientôt ils ne suffirent plus. Avec la réputation: de Ces écoles grandissait aussi le nombre des élèves; mais, en revanche, les dotations faites à la confrérie devenaient chaque jour plus nombreuses et plus importantes. C'est alors que la confrérie fit construire une grande maison dans laquelle fut érigé en 1607 le troisième Conservatoire dit délia Pieta dei Turc/uni, ainsi appelé, parce que ses élèves portaient des vêtements bleus. Ce Conservatoire fut le plus célèbre de tous, on lui adjoignit plus tard celui de Santo Onofrio ; mais celui de Santa-Maria de Loreto resta séparé.

Il faut ajouter encore à ces trois écoles, celle non moins célèbre, dei Poveri Gesu Chrislo, qui forma plus tard de nombreux élèves, parmi lesquels on compte Pergolèse. Cette école fut fondée en 1598, par Marcello Passataro; on y recevait les enfants de tous les pays, de sept à onze ans. Ce Conservatoire était sous la protection des archevêques de Naples, dont il dépendait directement; mais lorsqu'au siècle

passé, le cardinal Giuseppe Spinelli vint diriger l'évêché de Naples; ce Conservatoire fut, supprimé, et on établit un séminaire dans son local; ses élèves furent versés dans les autres collèges de la ville.

Le Conservatoire de Santo Onofrio et celui de la Pieta dei Titrckihi existèrent jusqu'au 21 février 1806 ; à cette époque, ils furent réunis en un seul établissement sous le titre de collège royal de musique. En 1808i ce collège royal de musique fut installé dans l'ex-monastère dès dames de Saint-Sébastien; et, enfin, en 1826, son local ayant été concédé aux jésuites, le Conservatoire fut transféré à San Pietro a Majella dont il prit le nom.

Naples avait donné l'exemple, les autres villes d'Italie le suivirent bientôt; mais cène futque le dix-huitième siècle qui vit naître les grands Conservatoires de Venise et de Milan et nous les retrouverons à cette époque.

Tel fut pendant le dix-septième siècle l'état du chant en Italie. Nous l'avons dit, cette période fut féconde; compositeurs, chanteurs, maîtres, écoles, tout naît à la fois pendant ce temps. Le style vocal se forme, la virtuosité grandit chaque jour ; les grands principes du chant sont formulés par des, maîtres habiles,,, et lorsque Va s'ouvrir le dixhuitième siècle, lorSqué hbùs'verrbris 'dénier devant nous la longue théorie des chanteurs qui ont illustré cette ère incomparable du bel eanto, nous n'aurons plus à reconnaître en eux, pour ainsi dire, que les élèves des maîtres bienoubliés aujourd'hui et dont nous avons tenté de rappeler les noms. - QUATRIEME ÉPOQUE

L'École expressive française aux dix-septième et dix-huitième siècles.

Si l'on en croit les historiens et les critiques, léchant n'existe pas en France, pas plus quela musique, et sans les Italiens Tes Français continueraient encore à hurler les psalmodies du moyen âge. Userait temps enfin de s'élever contre un préjugé slupide et absolument contraire à la vérité même de l'histoire.

Pendant la longue période de dilettantisme que le-- goût musical vient de traverser, tout ce qui n'était pas italien, ou rappelant le style des maîtres et des chanteurs d'outre-monts, n'existaitréellement pas. Pour se manifester notre art national dut plus, d'une fois revêtir la livrée d'Italie, grâce à laquelle on lui permettait d'exister. Depuis quelques années on revient peu à peu de celte sorte d'engouement, on comprend par quelles séductions nos pères se sont laissé entraîner, admirant la grâce et la facilité, au détriment de l'expression et de la véritable musique ; on comprend que l'éclatant brio du style et de la mélodie italienne ait ébloui les dilettantes à ce point qu'ils n'ont pas voulu regarder autour d'eux, ni désirer autre chose. - . .

Aujourd'hui cette effervescence est tombée, les formes, de l'école d'Italie ont vieilli et on peut considérer les faits sous leur véritable jour d'un œil plus clairvoyant et d'un esprit plus perspicace. Il serait puéril de nier que dans l'art du Bel Canlo et dans la virtuosité, l'école italienne l'emporte et de beaucoup sur notre école française ; mais ces. qualités ne sont point les seules et il en est d'autres que les chanteurs français ont portées au plus haut degré de perfection. Nos compositeurs, du reste, lorsqu'ils sont restés dans le génie vraiment national, ont puissamment contribué à donner à l'art du chant français le caractère que nous essayons de définir en ce moment.

Le grand mérite de nos chanteurs à toutes les époques et dans tous les genres a été et est encore dans la recherche absolue de l'expression, l'intelligence bien nette des effets scéniqUes, le jeu, en un mot, non moins nécessaire au drame lyrique qu'àlatragédie et à la comédie La musique à l'expression forte ou Spirituelle leur convient mieux que la brillante virtuosité et en cela le public, tout en se montrant fort engoué, quelquefois, des rossignols étrangers qui savaient le charmer, revenait toujours, guidé qu'il était par son sens si vrai de la scèn'c, vers nos chanteurs -qu'il ne cessait de critiquer, mais dontle talent avait quelque chose de plus intime, de plus français qui le touchait jusqu'au fond dél'âme. Nous n'avons point à soutenir un procès 'ouà faire ici un plaidoyer, mais il faut avouer que. ces détestables chanteurs français, ces Hurleurs dont riaient tant les

virtuoses italiens, ïr'étaicnt pas absolument sans mérite et sans talent, puisque c'est à eux qûé les maîtres étrangers sont venus confier leurs œuvres les plùSpuiss5htès1'ét les plus expressives : Orphée, OEdipe, La Vestaley Guillaume -Tell, les Huguenots, toutes ces grandes œuvres mères, resplendissantes ëncôrè'dë gloire, le plus pur du génie de ces hommes qui ont nom : Gluck, Sacchini, Spontini, Rossini, Meyerbeer. C'est pour des artistes français, qu'elles ont'été écrites, et nous nous plaisons à croire que siinosichanteurs n'avaient pules interpréter dignement, ces maîtres ntaurâient :eu garde de confier de pareils chefs-d'œuvre à des exécutantSiincapables; d'en rendre les sublimes beautés.

uést' donc bien convenu que le chant français existe, moins brillant, il est vrai, moins léger que l'italien, d'une grâce et d'une facilité moins élégantes,'mais doué d'admirables qualités d'expression, d'une largeur dëstyle et d'Un pathétique merveilleux. L'influence italienne a été à pius'd'ùrië reprise fort utile, il est vrai, à nos chanteurs, et l'exemple des ''Virtuoses italiens a donné à notre école de chant quelques-unes des qualités qui lui manquaient, mais les Italiens ne nous ont rien appris, sous le rapport de l'expression et du profond sentiment dramatique. ;

-no? ï.iïdn .;■'■;- - : : ■ : - ' "

.jles.qtip. le chant proprement dit commence à se manifester en

rancpnOjUS ayons à constater chez nos artistes de, singulières aptir fyuiespourla recherche, de l'expression et dans le genre bouffe comme dns 4p gpnro sérieux. Les habiles chanteurs du moyen âge avaient disparu, lpsrands maîtres du quinzième, siècle qui, venus de France e|;nide Belgique,? avaient formé les fameux compositeurs de.- 1'é.cole roumaine,; avaient, cessé d'écrire et la musique à plusieurs voix,, employée surtqut, à lfi fin.du seizième siècle, était peu favorable au dévelop QUATRIÈME ÉPOQUE 323

'peinent de la virtuosité, aussi voyons-nous peu de

chanteurs français jusque vers 1650. Mazarin en appelant à Paris les artistes qui jouèrent la Fxnta Pazza et l[Achille à Scyros développa dans notre pays le goût du drame lyrique ; et il est à remarquer qu'à partir du jour où Cambért écrivit les premiers opéras français, ce ne fut pas d'après les modèles italiens, mais bien d'après une sorte de poétique qui n'était pas sans rapport avec notre tragédie que ces drames lyriques furent conçus.

Les maîtres qui suivirent Cambert et qui, avaient nom Lulli, Gampra et Gluck lui-même écrivirentleur musique sur leT même; genre, :dp poèmes, et s'ils changèrent les formules harmoniques et .mélodiques,, s'ils ajoutèrent l'expression de l'orchestre à l'expression du chant, du moins conservèrent-ils, au résumé, la forme de la première tragédie lyrique française. Nous devrons donc suivre nos chanteurs français presque jusqu'au commencement de ce siècle, à l'époque où, avec la Vestale, les conditions de notre drame musical et de notre chant corn,* menceront à changer. La Vestale annonce déjà Guillaume Tell, et à partir de ce jour nous entrons dans la partie moderne de l'histoire du chant en France.

Dans le style de demi-caractère, c'est-à-dire dans l'opéra-comique; les différences furent plus notables et l'influence italienne se; fit sentir davantage; cependant nous pourrons suivre nos chanteurs jusque une époque assez rapprochée de la nôtre, mais en ayant soin de marquer quelles influences causèrent les petites révolutions artistiques: auxquelles nous assisterons.

Le public français n'aime pas seulement l'opéra, il aime aussi'la chanson, cette mère de notre opéra-comique, et il lui plaît aussi d!en* tendre un air, une romance chantée avec goût devant une assemblée restreinte. Petite musique et musique de salon, si l'on veut, mais muh sique en réalité. Dans ces conditions le chant revêt des formes toutes particulières, et dans ce genre notre école compte de véritables maî? très. Ces artistes possédèrent à la fois les qualités françaises et:ita liennes, et leur place dans l'art du chant est considérable. Nous voulons parler des chanteurs de salon, de ceux qui n'osant aborder 1p. théâtre, ou ne le

pouvant, se consacrent à un art chaririarit, pléiri'de délicatesse et de goût, exigeant un talent de diction, d'expression et de virtuosité que nos diseurs seuls semblent avoir pbssédé, et'qùij depuis Nyert, en passant par Lambert et Garât, est parvenu jusqu'à' riûiis.! Ce sont ces artistes qui ont donné au genre de la'romancé'Urie' si'gïahde place dans notre art français ; ce sont eux qui semblent avoir" perpétué à travers les siècles le goût national de k musique facile, il SJÎ33 9b 8jfii;ii|8 B9Î JfiOnïVflIà !<)■; jjjj LSÏ !:;;qf;;i-, ;,j <;,]) .-:;,-: ;ii;;.ï ;,.:

«eàfcrafâfi; uwisBJeîafebéJé.gS&fe jsa-ijs. ux Jw;io,f,çmnme :sfans pxagéra-iibnjjîdans&l'éÇôJopxpf

les .laissprpns pas à l'écart ces

charmeurs du passé; les oublier serait négliger un des côtés les plus

.caractéristiques de notre école française de chant its ,q no r't iii fu < '

> ïoiant-'quoite drame lynquo fut crée en France, ce furent ces chanteuus>jde!coneejt,ou

de salon qui iepresentèrcnt îéellement l'ait vocal

•îdans'nétK&pays.' ! j It

Pourf?ornW 'ces 'chanteurs k Franco eut comme l'Italie des écoles ou on 'éfuuiaiHe chant et la musique. Les maîtrises venues du moyen ageét'ai'ehtVb's Cèriservatbi'res, et à partir du milieu du dix-septième

'siècle on Vit eftFr'àri'ce uesmaîties spéciaux de chant qui contribuèrent

'puïssâmménl aux progrès de cet art chaimant.

' f <ri<\i',Ii) i i r , ,j i j

En étudiant le moyen âge, nous avons]eté un iapido coup d'œil

sui les anciennes maîliiscs, pépinière desvnluoscs d'église et

de salle

" LoisquVïîous \ds retrouvons au dix-septième siècle elles ne sont guèie

changéesJ,Un 'musicien plein d esprit et de \er\e, nommé Gantez, qui

eut un jour l'idée lié îacontei' ses aventures, nous montre de quelle

façon ces écoles étaient organisées. Les églises possédaienttoûieshûne

iinïaîtrise] ete3é}étaifl;e jmaîte; <de cliapejle; qui enseignai le jÇhanÇ aux

•aenfHntS'jDejtolusiAl IpSiUburirissait, les, logeait,.était auprès, d'eux comme

.9lù.n''maiteeI!deupensiï>n;;aupr,èS; dp;ses elèves,, (ps,,çpnditipns; d'api;ès

-olegq'n'ellesoCdtteîespé tenue; dépendait la,plus

ylbtMteôïins'jfgmnde/ imppifançB, d'un,:siège,-,demaitrp.jGant-ez; npjjs! a

•"ltfiSseiunotàbteaUïdétailléide cptte,sorçtjçd,'administration musipa}e.r H

y avait quatre espèces de merises.., fD|a,n. .fa, pr.emièEc,,les mai très

...vivaient en communauté avec les enfants comme à Saint-Paul, à Paris,

y'Jjfnoi qoij-gna~-3mjf-i"à'i''-f"!!f,t)iïi,r.-i ■iii.-i* --Ji,*.,'.'';;.:-,- ; , ■ -,----,: -'w . Clfpulon, Marseille.,: Aix, Arles, Algues-Mortes et Carperitras. Dans la

„, seconde .les enfants lie vivaient pas eri'feoriinïùriaufé, iriàis' Chez leurs

mj x5 TéSiUillO O-llïîf JUÏ;v:jYVfi ■>!!■ y:ilyiî:\ (iU,,v;,,, -, ,,.v '. ...y ... ..y >,-,

, parents, comme a Saint-Jacques de IHôpital, à Paris, Valence, Gretssw-n:

hi'/ar/ray in) inv>rr\ïi'- ,'>r'*<-;:-i *;>■ ■- r«,- !, -. : '--, . ,■> ..

„i.nnble,.le Val-de?Grace. . .:'• ' '■'"•""-"'!''

8i,.mmq'-/.if<Maoyim i Brio? ,'J'Mfi7P). iy'dÀ ::• \Y'yy -,-Ar-;■.-.', ■'-' '..,.; ..-.-.-r,

avéli.BansM/àrùt;Be.s$ile

"We.iir)comme.à'N;Oliîe-Dainejde Pri§,pt!tà,yiyiers eu.Viyarpis. ,

n "Lapatnein'è'Waiiierè'èfaitf'là1 la plus assujettissante;

enserfeif êîléB'nsïstàit'pdùr fé ;màitré!à-nourrir luUmêmenles

enfants; d'après ce dernier système, le nMslcieiVétaiteliargéideimiîlc -nqjettesbinss dë3ménagefcqH'iuner,femnie,îse.u)j? p,ouy>ai,trço,nyenabl(ement ai remplir maisj, goUtrpaqupj Jejy,;m<ntr,ps, de, çhapeJle, talent souvent ji')i'mariês;<oces,paiuvresiîd.isbles nefdédaignaiein,t.,pa

retiraient de ces sortes de pensionnats.

QUATRIÈME ÉPOQUE 328

- ..../, '■'■-; : <-'sLes

maîtres de la chapelle du roi élevaient les enfants de cette manièie, et nous avons sous les yeux nombre de quittances délivrées par eux poui la noumture et 1 entietien des jeunes pdges<de îaimu sique < i '> i i JJ if

A tn pigei pai les musiciens qui sont soitis des maîtrises, on peut supposeï que leui înstiuclion musicale était, au résumé assez <?omplctc, mais nous devons ivouci que les enfants ri acquéraient quelquefois cette sciencequ apies un iude apprentissage Places sous larsévèiie fëinlc du miîtic do chapelle qui les nonriissait.j lespromenajj, et

les înstiuisait les pauvies petits (Taient souvent hoinblement mal11

' i ii)>\ iu iih

heureux Au moyen âge, et môme jusqu'à une époque assez rapprochée

de nous, les moyens pédagogiques ne tin ont, jamais- d, une grariae

aménité, et le pioveibe gui bene umat lut longtemps lu glande loi

do l'enseignement On a conserve le bâton avec lequel Grégoire le

Giand battait les cleves " ' ' jl

m f i ni (liailemagne ne mettait pas plus de douceur dans l'éducation des

jeunes musiciens do son temps Gutrj nous a laisse unrtou<haht récit

des soufïiances quil eut a enduiei clic/ son uni lie à la collégiale de

Saint Denis ,, .

C était dans les maîtrisas que le regrine du fouet était le pltisjren honneur loisqu'on ne le îemplaçaït pas parla pi(tvàtionlde>noilrniturc Celte dernière punition piésentait 'l'aVaritàge'd uneïecbnomieaofille poui le maître chargé de l'entretien des enfanta, surtouMorsqu'upprjbfitait adroitement des fautes do s'es élèS es'pour pavorj sesiudettosrde cabaiet Les meilleurs (ûusidetaienl le fouets ommo paiitieijindisnfjn sable dune borine edluatlôn 1 musicale ' i<- firup Uni /

Cet instiument,tenait hou de tout La(mesmc elait-'eWtrdp lori'g'ue ou l'intonation uu peu haute, vite le louet venait i établir le'rytnme et la tonalité Un des mailics, de Gantez ne pouvant fané chàntè'rS'un enfint une ccitaine note dans sa paitie, ariacha au"canierl1a1W&te avec tout le papier qu'il le força d'avaler/soùs'Vingeriiëux'ptefëxte ''delaïûiïârre'bn' contre ces!,b"arnâriés.r 11 fbcbriiriiàM -aiÀîresTxionS:jde; la:jsmusique», Ijl),permpbj§n0d;eItgjgn..Bueu sur la --y inourriture desfenfants« ;«:fniais fffi)(bqn;. ptoén, jet

npjijnyfu'rcen iïàbusàntgdeTeUBjirinpcpni vom-JiS7g ïohnob oo J-jqiî'b jnâno ■! "■'îî-Iï'''èrlci.Mip¥é qUë',*h§tiér,l! llai,ë:ëinaisa8ô..ffn6ïcefe eaaciadâ'eiftiSiscpn ''''.IseinVp'arfl5iôfttéli'dl'àhiié' 6'u pW4ionêtbtéf ileS'âbUs <eÙEce geMçeme le ''"'U'ifârialins'

démontré que la douceur et les bons prpcédés pouvaient seuls faire; des élèves dociles et instruits, et que le maître avait tout bénéfice à former une brillante école; car alors c'était dans son séminaire que l'on venait chercher les hommes capables de régir les plus grandes maîtrises, et tout en honorant le chapitre, la ville et la province, il recueillait pour lui-même une ample moisson de gloire.

Quoiqu'il en fût, les maîtrises formèrent [la plus grande partie des musiciens, compositeurs et maîtres de chapelles qui brillèrent jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. C'est à elles que Cambert et Lully s'adressèrent lorsqu'ils eurent besoin de chanteurs et, à la lecture des œuvres de ces maîtres, on peut juger que si ces artistes n'étaient point tous des virtuoses habiles dans l'art de la vocalisation et du trille, du moins composaient-ils une excellente troupe de tragédiens lyriques.

Du reste, les maîtrises n'étaient point seules à former les jeunes chanteurs, il y avait les maîtres particuliers et aussi l'école des pages de la chapelle, sorte de maîtrise royale placée sous la surveillance des.;meilleurs,musiciens de l'époque et d'où sortirent beaucoup; d'excellents artistes.

On voit d'après ce rapide tableau que lorsque la musique Italienne fit .invasion en Fi'ancele terrain était tout préparé. Les bons maîtres fourmillaient dans les principales villes et nous étions loin d'être aussi totalement ignorants que Castil-BIaze a bien voulu le dire dans ses spirituels: romans musicaux,, intitulés Molière musicien et Histoire, de VA*,, cadémie de musique.

Du temps du père Mersenne, vers 1636, l'école de chant était essémtiellement française et les maîtres s'appelaient

Bœsset, Lecamus, Bœsset fils, Molière ou Mollier, Richard, Moulinié, Sicard, Ils éeri- , valent et enseignaient à chanter des brunettes, des sérénades dans le goût espagnol, des chansons à boire et à aimer. Dubuisson, fameux buveur et auteur d'un' grand nombre de chansons, donnait volontiers des leçons de musique et de table « à.messieurs les étrangers et surtout aux Allemands, qui venaient passer quelque temps: à Paris », Mais à cette époque, bien qu'il y eut des hommes habiles tels que Bailh'f pour composer, orner et enseigner des airs qui étaierit fort en vogue, le chant n'était pas encore: tout-à fait entré dans la mode, lorsqu'il vint à Paris, un chanteur; qui exerça une grande influence sur la musique vocale, cet homme se nommait Nyert, dont le nom se lit aussi de Nyert, Niel ou Niert, il avait accompagné le maréchal de Cféqùy, ambassadeur de France à Rome ; il était engoué des chanteurs d'Italie; et homriie de goût lui-même avait trouvé moyen de marier QUATRIÈME ÉPOQUE 327

habilement les deux styles français et italien; le roi, qui aimaitla'mil-'! sique, voulut avoir de Nyert et en fit son valet de chambré/. ' " Ji,

.'..'...'■'!.'.! ;-y'.'l\ ï-.jfïnOt

Il est dans nos habitudes de croire que les manifestations;, del'art»■ sont isolées et que ce qui se passait en Italie était totalement inconnu, aux autres nations jusqu'au moment où des chanteurs d'outre-imp.ts,- vinrent propager l'art nouveau, il n'en fut jamais ainsi, eten France pârticulièrement,-plus d'un musicien connaissait les essais dePéri'et de Caceini.presque au moment où les compositeurs les faisaient 1 éhten dre en Italie. Mersenne ne manque pas de citer tout au long les' nuov'e' musiche de Caceini, les opéras de Péri et de Landi, et même l'es ouvra.'-"' ses antérieurs, comme le livre si rare de Cerone et les écrits de Ga-,

■ .---:-.■,- ,-: '-:,--T jn

nassi del Fantego ; mais ce genre était peu fait pour plaire aux Français et il fallait qu'un maître habile sût marier le style italien au notre,'' c'est ce que semble avoir fait Nyert

avec un grand succès. Il prit ce'cfûe les Italiens avaient de bon dans leur manière de chanter et le'mêla' au chant français, puis ilforma des élèves parmi lesquels il faut cbmp'té'r M 118 Raymond et Hilaire, et surtout Lambert, le célèbre, l'inimitable'-' Lambert, dont le nom semble exprimer tout ce qu'il y a de plus pàYfait dans l'école de chant français au dix-septième siècle. -.; ;0

La réputation de Nyert fut immense. Louis XIIIT'avait nommé un 11 de ses premiers valets. de chambre, Louis XIV le conserva d'ans éétïè; charge, Il fallut la révolution opérée dans la musique française par la"' naissance de l'opéra pour faire un peu diminuer la Vogué du grand 0 chanteur à la mode; On sait les vers que La Fontaine adressa à Nyërï' enT677 dans son épître à ce chanteur. ;;;;•■;■•> i;->

Nyert, qui pour charmerle plus juste'des rois, :.; : -,:; i.>/ï

Inventa le bel art de conduire la voix. ,r .. („

Et dont le goût sublime à la grande justesse

Ajouta l'agrément et la délicatesse ; /; ,' !' '.:

Toi qui sais mieux qu'aucun le succès que-jadis ii/'V'd

Les pièces de musique eurent dedans Paris, , , s -, ;

Que dis-tu de l'ardeur dont la cour écliauffée',

Frondait eu ce temps-là les grands concerts d'Orphée, ' ''*■'>■ 'rit;-

Lcs longs passages d'Otto et de Léonora -;■ vÀy-n,

Et ce déchaînement qu'on a pour l'opéra. .•:;;[; ,.o

La voix veut le théorbe-et non pas la trompette; M''-; .[, ;:;:CV

Ce n'est plus la saison de Raymond ni d'Hilaire. -.'; : . r

Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire. '"■■"''"'"' '"''

On ne va plus chercher au fond de quelques rbois 1 .-■;!«: .

' :■• '/'■ ,n> .'.'HM.';

Des amoureux bergers, la flûte et le hautbois. . ,.,,,;,...■,:(!jn vtir;

Le théorbe charmant qu'on ne voulait entendre . , .-■,'„]t-<

Que dans une ruelle avec une voix tendre, '"'' "'"'' '■■" '•••■-■" -nffïCj Aj;. JBour suivre)ét;soutenir par 'des accords;touchantsiss'jjtM! . ■Any-i'- in;j P.quelques;!airs choisisses mélodieux,chants, ;, ,,,,,,.,: ,,,..,:..,,, -.{, Bœsset, Gaultier, Hemon, Chambonniêre, Labarre, -IV à , 0;tffiout'cel.a;se.ul, déplaît,, et ;n'ajplus rien de, ràrei': .; ;i ,/;,{-,;.:,V

i.-.-r -wî- .PAJaisseJà Dubut, ei: Lambert,, et Camus; . ; ... .. „.,.-...

1 "","' Ôïi°nè veut plus: qu'Àlcesté, ou Thésée, ou Cààmus.

îo Gè'W-e'st'pà's;pbûr' ?lép1àisir; de !cilëf une vifrgtàinedëimêdiœrës:-vers dèLaFontâiné 1 qùelibû's rappelons cèttétirade ; mais, 1 àl'a* datëôuî>éll!è fut? ecrlteVM'uoÙMèrnëJépî Un tàblèàu db-'cë qu'avait-fété; lu

nnfëftfiife fà'é -'ruelles'è-ri* ribûsTridiqUàftt qùergbut'ribiïvëâii était';tfè 'enBFràheëfâv!ëcT'ôpér:a; et quels regrets ressëritaiëntlèsàmatéûrsJdélI nïûstqlië 1 d'é; chà'rit; West1!! pas aussi àmùsârit de "voir le BénhoniTrie -fàîfë al'opéra, ?de son temps, les mêmes reprochés cpielibûs fàisôîisâû rioWéi'Riènliri'éstrib'ùveaUdànsla musique: ■ yyyiyr: s.-u--.;

C'est un yéritable Parnasse que.ces quelques vers, Parnasse .de,1a musique dechambre. Voici Bœsset, le charmant compositeur de chanr sons et de doubles; voici Gaultier, qui partageait avec son, cousin l'empire du luth ; plus loin, Chambonniêre, Labarre, Camus, le maître à"chànter!qiii'écrivit tarit d'airs gracieux insérés au Mercure; Pour les fèriimesM1,i',Raymohd!qùi, avec la célèbre M" 0 Hilaife, faisaient l'òrriômeirt'de' fouslès concerts. Mllc Hilairé avait eu'pour maîtres' de Nyert Mlë fàmèuïL'àhibért, son beàu-frère ; puis, éomhîe'bmbrë aûtàbléàù, ¥bû,s6brts apparaître deux charitéûrs italiens, Otto, que' Mazari'n 1 é'stii îriaita'ëépoirit/ qù'ilT'ènvbyà àMùriiéhpbùr

déciderlèl'éctëùr-de'Ba vière à semettre sur les rangs pour l'empire, et Léonora Bàrbni?nlà ilîa.tti;déT'êpQq)}e! qui.'représentait la luxuriante virtuosité Italienne; jG'fist;àjelle. que fut attribuée pour.la première fois l'épithètë de virtupspv

'Là tforitairic avait 1 un peu chargé le tableau, car au riioiriéiit riièhiè' oîi il éérWàit Lambert, le grand Lambert, le divin Michel', était è'riébfé d'àiis5ïo'ùt'è' sa'"gloire; Lambert illustré par Bbileau, par Là Fontaine', par Molière, 'estTé plus célèbre représentant du chant pûrerrièrit'français au dix-septième siècle. 'Chanteur de salon avant tbuti fuyant le bruit desnbrnbretix orchestrés,i'éclafides'grandesassemblées;ilieût'cbmmèlé sëCPèd décriant pour'airisixlire intime; il fut en soritemps ce quë'Garà't fùUaû cbmiriencement de Ce siècle, ce que sont aujourd'hui quelques chanteurs .'charmants; dont i le nombre diminue, malheureusement; de

plus en plus. ry:-;;::'!, y; y, > r,,,:- h; :.!:;: •■• y-Aiy,' in:--ji<y> -r ■?, ,j:;:..ih

'U!îtJH)el'ait:pà:s':de cdricërt un péri recherché, pas de' réûni'bri'musicale chez les précieuses, pas de repas chez ? es gens un peu nés, sans que Lambert vînt chanter quelques-uns de ses doubles tarit vantés. On n'ér QUATRIÈME ÉPOQUE • 820

tait réputé chanteur iduigoûtet.dubel air queilorsqu'ôn avait été prendre quelques leçons dûmâîtrê'à' Mà'pWtéîiMîsdriî,dê''Pufè!àûx.

ts-i';sdj:.l ,*_•-;';ïi.-n":-'m..;iL' .nma-jH .'iaijiUJsO ,.)sse.ooii

Lambert, dit le petit'1Miehet:ou«(iihàmpiriy4sriaqui'fc,9e.n"ûJ3BiOi.'à-Viviânne en Poitou, il mpUrï'ëft!l%9ë','aiiPl£risHv''Han iV'fârgoii des précieuses, Lambert portait le nom de Lèonte. Aucun chanteur français nj%joiu%4'ffine;!pJûs£A dj'hJonpi/eiid/eJs.pj,it;ïLojsq piellepulinie, quiliayailjdisjtinguj

njusiqùe de.GapnjdrJéansjjfRfereidp Louis, 11 f.;puj&|lfî#

MiàM Nye,rt.,.Sà.

:mit,à.çliàpter dans,-sesif§te?>:l?ejj àïBéU tfiIJf IÇ %6àceJAç,rideS[>nggi[]}eiûîçf îuaîtrgsiet partput|il,. §Yft#

idée de faire plus ample connaissance:layGilpjGéîrg çhantçiyrfliLjtrr

verait dans sa biographie de singuliers, détails où Bacchus jbuaittr un

ck.oU .'«.iic'iJil i?'fav ïf>iii)i').ï)v ?.o;),.'.>iii> Sirum'irA ykhsJh.ta n» i&i >i • rôle des plus importants ; mais ce n est point de cela qu il s agit ici.

Pendant les trente'-premièresàrin'éés du'règne de'Loûîs 'XIV,'n'fut Te

>îiE;;'.ï:: -no.,' .>'-,.;: ;':;;'.yorj•:n uni ,',-:)i.i)ji(sO i;u'ov , «fi-idnob oh 3e srioa chanteur en vogue. -■*■■-

'':j;r:.i,»i . ...:i:.n:'. ■ .-, ':• ; i,,: ;;. i .';••■■:■ n;iui;i;u/a,J .ujol aniq , illwl u.b iniqino ! ;,,!« Jl,n'y .(que,lui,,dit Talleman.t,dps,Réaux;, quij ijnpntrMepjtJëjS

ê.p,olièrés. ,di;s.autres, np; valent,r

que,d'ay,oir,s,es,airs,notés,,il faut,que ee)soH;jlui.,qui youl.ps, nipnjtrjÇjj

SMSi.çeJlls/n' l'ftgrpiMi'ffH'iîKÎPWT

donne,

crjt.saiSeipnçevicar; lanianièifpiquinjefSa

JWÇWK'nft'l :":'!: = ,i,»,:,; .ri /.-.■;i'|Hi;ri -tyoq yqfuy; KO! 'XI\P. tvii-iétu OS-.K rri-'/yf 'HEn'effét/estfàTes caûsé'deisa fragilité; art cfiarn?afi'j;/:qûï:m'e'u

un .des .plus précieux ornements delà musique. Le goût, telle était lagrandequalité de Lambert, et lorsque,nous lisons ses airs ..et. ses

brunettes,il> est bien difficile de rétablir .par,, l'imagination la/manière

. siusmu t ;;. i -Jf.;(i T:f."-;.".:i i;;q v.'jKiiin .WM<inj;i™..§Ti<iri> «« «iHoT-anub.

de„ehanter du maître, ses accents, ses inflexions. Je timbre .de[Sa/Voix.,

-iliill -)<r,i!ll ■'!!■ j ;::.:■::?;:.::. .::,:.: i:-:,--l'i 1! Vl. :;-)0 : J S:) .'.i'dsj !itj«!.l C?J VUlOlA Tfiq

tout, cp nui,, en,un mot,, constituait le meilleur', de. son, talent.- ,, „„ „•

3HI-UI M3:fcii/tji lljci. .! ! i :;V i; j;<-i:,- !;;) :j .1,1 m; y,. 1 . -jr.i'llfl 'UH'tï Jl j'3H-XÎl.) JJI! 8IB:),

r-il; Lambert i(ll) eutipQuiVfélèyéSrleSHmPilleMéBphflntpuses/de/iliiépoiJlupH .-M1'?; .Hilaire,. ,sa> s b ellensœurv i qui > chantaitl i lâmbertiquemmiii • s dit) Loyet?, ;e.t;rjtenait îles;.premiers idoles) dans, lesi .ballets jdU(iroiji.;MlhnLefcoid'î Meide tiGhanloii BientôtijsaDméth©d.e chant, ses concurrents, et alla jusqu'en province. .«jifq «a aulq

«[iKIHfhiPMSïaypnsjnpnn

Sîiii - ciui'A .zi.ix iisq .AU rtîï-'cs ji'I À-JSÎ-J h/îqa'j ab <•:(;<! ,aoft.ti9i;)àïf[ssl sojiï

. (1) LnMazette musicale de4859"a publié,sur Lambert une bonne étude signée J.-Ed.

'jferlrahu •8ft'i"r> 7 ïiî!;;i Kirroi» *r<<i ob Kfl.-if-sfjnpisup'iojniîno Jriïv j*iadiïifi,.ï de salon charmant, que nous pouvons encore connaître par la tradition, soit de tous les artistes français celui qui peut le mieux être comparé à Lambert; ce dernier avait la voix faible et d'un joli timbre, le-goût parfait!, l'émission et là prononciation d'une netteté remar- qUable. Le théorbe aux sons doux et longs accompagnait le chant de Lambert, 'soutenant sa voix sans la couvrir; la guitare qui frémit sôus les doigts était l'instrument préféré de Garât. Aucun des deux n'aborda le théâtre, qui eût été peu favorable au caractère tout intime deTéûr talents Comme compositeur, Lambert, pas plus que Gàrat, ne sortit de sa spécialité de salon. Tantôt il ornait de doubles et de fiori turesles mélodies de Lulli, tantôt il écrivait quelque gracieuse romance oubrunette, qu'il

agrémentait avec goût. Il fuyaitTes grands effets d|i fliéâtre, et s'il écrivit pour de nombreuses assemblées, ce ne fut qu'àfin, d'ajouter aux ballets royaux d'agréables couplets, comme la Plainte de Psyché, l'air « Dans ces déserts paisibles », de la. Grotte de Versailles,, etc.

Comme maître de chant, Lambert nous semble avoir été fortbien jugé par Bacilly. Gelui-ei, dans l'édition de 1679 de Y Art de bien chanter, n'a;pas nommé Michel; mais il a fait allusion au délicat chanteur, au maître habile et-plein de goût, lorsqu'il a esquisséle portrait du.maître modèle dont l'idéal doit toujours être présent à l'esprit de celui qui se pique de savoir et d'enseigner le chant. Nous reproduisons cette page, qui; est comme le résumé de toutes les qualités d'un maître accompli :

« Je dis donc qu'il s'est trouvé de nos jours un homme seul duquel on peut dire : Gaudëant bene naît. La bonne éducation dans les belleslettres, une voix charmante, un génie prodigieux, un goût délicat, un discernement merveilleux, une disposition pour exécuter tout ce qu'il y a de plus fin dans le chant, la science de la musique et de la composition, outre cela, l'avantage d'avoir plu dans sa jeunesse (par son chant et encore plus par les charmes de l'esprit et du corps avec lesquels il est né) à un grand roy qui a sceu reconnaître son rare mérite par des charges les plus considérables, dans lesquelles il a encore augrhenté la politesse dû chant qui lui était naturelle, de sorte que la;qûàlité de chantre, qui pour l'ordinaire déshonore ceux qui la possèdent, lui a toujours été honorable et l'a fait distinguer des autres courtisans. ;" '

« Aussi voyons-nous encore aujourd'huy que rien n'est bon dans le chant que ce qu'il a jugé tel, et que plus il avance en âge, plus il luy vient de lumières, ce que je remarque tous les jours, depuis vingt-cinq ans que j'ai l'honneur de le fréquenter et que je vois par expérience QUATRIÈME ÉPOQUE 331

que les plus habiles compositeurs sont trop heureux lorsqu'il veut prendre soin de polir leurs ouvrages, je veux dire pour ce qui.regarde les ornements du chant français, qu'il sait appliquer aux paroles avee un discernement et une

délicatesse infinis; que disrje, du chant fran* çais,même du chant étranger, de l'italien, dis-jev et del'éspagûol, dont; il sait tpurner les airs et les faire quadrer aux paroles, desquelles; il connaît mieux le fort et le faible que les étrangers mêmes de qui il s'est fait admirer, surtout du signor Luiggi, qui pleurait dp joie,, ,de,;v lui entendre exécuter ses airs, que clis-je, exécuter? les orner pt mêmei: y changer par-ci par-là des notes pour mieux; quadrer aux, paroles. »j,,i

Autour de Lambert, et à son exemple, un grand nombre de maîtres avaient trouvé place et enseignaient d'après sa méthode : Bœsset;.; Camus, Dàmbruys et surtout Bacilly. Voici ce que nous lisons à ce sujet dans Une petite brochure assez intéressante intitulée Lettre de M'. Le-' gallois â Mademoiselle Reynauldde Solië r(in-12,168Ô)'": « Chacun sait que M. Lambert a excellé et excelle encore dansla composition des airs; mais on sait aussi que M. Camus et M. Bœssetn'ont pas moins excellé dans leur manière, et qu'ils sont suivis de près? par M. Dàmbruys, par M. Bacilly et par quelques autres encore dont les. noms ne sont pas présents à ma mémoire. » Parmi ces maîtres, Bacilly fut un des plus connus, et nous devons nous arrêter un instant sur cet artiste* qui a éprit: le premier traité de chant en français vraiment digne de cénomv Qui; n'a pas Iules Remarques sur l'art de> bien chanter, tant; de fois réédin ; tées aux dix-septième et dix-huitième siècles, ne peut savoir au juste ce qu'ëtaientles anciens chanteurs de notre, pays. La partie didactique du livre n'est pas d'une logique très serrée, et le mot de méthode serait peut-être bien ambitieux pour caractériser ces conseils d'un homme de goût à des élèves un peu rétifs. Cependant quelques passages trouveraient encore aujourd'hui leur bonne application. Il est à remarquer) que Bacilly, à chaque page de son livre, appuie avec soin sur la prpnonciation et sur la prosodie. Il répond en cela au goût prédominant,, des Français, qui se montrent aussi exigeants pour les paroles que pour la musique; et de plus il nous montre que ce n'était pas sans, peine que les gens dû bel air se décidaient à chanter,de la, musique

française lorsqu'elle n'était pas ridiculement affublée de paroles; itai liennes ou espagnoles. Tel qu'il est, le traité de Bacilly est un des.plus curieux monuments de notre histoire du chant et méritait, à ce titre, d'arrêter un instant notre attention.

L'enseignement:, du chant français se ressentait de l'esprit particulierde notre art;, il était clair,, logique, visant droit au but. Nous avons 33-2 ,fE CHANT -

Vû;cëique ditLBacilly/dû maître de chant modèle, et son portrait anonymes de; Lambert est anarqué à chaque ligné de ce caractère spécial. Merënriè; idonnô; à son époque > une liste assez cpriiplète de toutes le's'gênViV/èsses:qui constituaient ip talent d'un chanteur accompli. Lps tremblements, le» tri!les, les ports de voix tenaient une grande place /dansées broderies. Une certaine part d'initiatiyeétaiténcpre laissée au Chanteur;; îc'esfeaihsique le; frëdûi* était souyentimprbvisê parlui, tandis que; la roulade était; le plus généralement écrite; parlé; compositeur.. Dans 'une/ autre partie de: ce livre,, nous ayons; indiqué les ornements, febniïHéT'èsiitriMes et; - les : cadencés; '/mais nous savons aussi combien le/f gbiijt /partieulier;d'um maîtreipôuyait'ajouter à ce quelë compositeur e/triarqÛaitïpiasJ:«TI faut, pour bien chanter, dit Baciflyv suivre:les Réglés/dp/chant,;'c'est-à-dire ajouter les ports de yoix nécessaires,, 'les-accentset'îautrès,'circonstances de la manière dp chanter qui ne sbntj point; {marquées sur: le papier,, ou, même qui né; se peuvent marquer. « ' ;;■■■•".',- ,...;r., ... ;-.;,-....-....,,•■.,--,...,■•■ „ ; .,1

' "Généralement, c'était l'auteur même qui apprenait;ses;airs ai ses élèves ètv8nJàssùrait ainsi l'exécution. Il' y eût, paraît-il, unecertaine; hardiesse à chanter en français; mais une fois que la chose fut-entrée "dans ribs hàbitûdëé, maîtres et auditeurs se montrèrent, etiavec.raison, ;des' plus; séVërès sur la prononciation. Bacilly essaya d'abord cette révolution, puis Lambert continua d'un pas ferme à marcher dans . cjtte, yo

>lps Ghantpur,s,qui se; permettaient d'estropier notre langue ;; Mersenne

. luiTmêvme .s'était déjà éleyé contre ces abus. Il demandait que nos chari,tpfurs;,sussent.mieux

pr,pnpncer et apprissent des Italiens le stylé réci.tatif.

,11 ,est.niême.singulier, lorsqu'on lit la musique- française et qu'on

voit avec quel soin nos compositeurs serraient de près l'expression,

il est singulier, disons-nous, de voir qu'en 1636, trente ans avant'Bàcilly.

Tn%¥sénnW aitfait à nos châriteurstie reproche d'être plus fleuris; que les

■ •' ïtàlïëtislet'de nuirépàrlà à l'expression. . - ;; ; ;;; i--> i;

« Il faut avouer, dit-il, queles accents des passions manqûeritlé'plus

. aux' .Français, parCe que nos chantres se 'Contentent de chatouiller

j'preilié et de plaire par' leurs mignardises, sans se donnerlà peine

d'exciter les passions de leurs auditeurs suivant le sujet ètil'interitibn

fii"»)JÏÏ-!Î/i -?::;•:*:; --,,[-,, i, .-.-..: ..... * ■

delà lettre. B :' '.' '■-••'■'•!■■ ■-■■-'.-■•: -"::::.■ /- .:■ , Ji,;};Jj,.;;;;::? ofl

r 'y Layîeuyille dp la.Fi'éneuse, dans la Comparaison, parlé des rûùlefnérits jAfriançais?s.çpmme.dans l'air d'Jsis ;■ , '"'"'jJ

~:M i syicBlimaiy i((;iHltJin%'du'tonherrei.'.;:'<';' /- /'/OOi! f:.i' j: >■ i!:;'i m ;/ ' « Mais c'est pour nous donner Ja paix, » ,.. .;.-,,,..,..',.,.,-,.- 1,11 VritlLUL EPOQU. J3J

Mais il ajoute seulement que ce n'était pas ce que le public préférait, et que Lully lui-même, en faisant écrire les doubles

et les broderies de ses airs par son beau-père Lambert, cédait aux exigences de quelf ques amateurs de roulades et prouvait par là même le mépris qu'il avait pour ce genre de musique. Maîtres, compositeurs, théoriciens s'accordcnl à cherche avant tout l'expression, et, à ce sujet, ces lignes de Mersenne sont bien significatives : « L'une des grandes perfecT tions du chant consiste à bien prononcer les paroles et à les rendre si distinclcs, que les auditeurs n'en perdent pas une syllabe. Ce que l'on remarque aux récits de Baillif, qui prononce fort distinctement et qui fait sonner toutes les syllabes, au lieu que la plupart lps étouffent dans la gorge et les prennent si fort entre la langue lps. dents et les lèvres, que l'on n'entend quasi rien de ce qu'ils disent.» Bacilly appuie encore sur ce détail, s'élevant, au nom do la grammaire, contre les cuirs (pardon du mot) que se permettaient quelquefois les chanteurs. Sans l'expression et sans la prononciation, une belle voix n'est rien pour lui. « Lorsque ceux qui possèdent seulement une belle voix disent : « Voilà ce qui s'appelle chanter », on pourrait leur répondre avec justice : « Voilà ce qui s'appelle vicller. » Il se plaint aussi que beaucoup de gens ne savent pas le français, et rit fort de, ceux qui, dans le double de « De mon cher troupeau » disent tout azarfler pour tout hazarder. . , ' ,, .

On voit par ces exemples que le grand principe du chant français est avant lout l'expression, le sentiment juste et la prononciation. Les artistes ont, dans la pratique, souvent manqué à ces lois immuables; mais tic tout temps et jusqu'à nos jours, ce sont ces qualités de premier ordre qui ont distingué notre école dans la composition comme dai'is le chant.

Puisque nous nous arrêtons quelques instants, siu; :leIchant, français, il est juste que nous relevions une> singularité de notre goût, qui,,npjse rretrouve presque que-diez nos: dilettantes et nos amateurs. No.usavbns aimé:enous.aimons encorna chanter sansacçompagnement. Nos pères : appelaierit; cela ph antèr ç, la -;cavalierp• '. Cette, sorte de yirtuosité était siforttrépandue au dix-septième siècle, que les écrivains de ce temps ne manquent pas d'y faire mainte allusion et que Bacilly lui-même semble le préférer au chant avec accompagnement. «C'est mire le précieux que de se

piquer de rie poirit chanter sans tliébrbë, éjf il y a à chanter seul je ne sais quoi de cavalier et de dégagé qui cbrrvlènt mieux à un homme de qualité qpe la, servitude et, l'embarras de l'accompagnement.

Les instruments d'accompagnement, pour la chambre comme pour le Concert, étaient là lyre (sorte de viole), le clavecin et le théorbe. A la fin du dix-septième siècle, la lyre était bien passée de mode, le clavecin paraissait encore trop bruyant pour les voix. C'était donc le théorbe qui régnait à peu près sans partage, seulement il fallait qu'il se'montrât prudent, et on disait de lui : « Le théorbe n'est pas le mari de là voix pour la gourmander et l'accabler, mais bien pour l'adoucir et en cacher les défauts. » Les maîtres dont la voix était faible se servaient du théorbe pour donner leurs leçons ; mais on avait remarqué ajuste titre que l'instrument rendait peu les effets de la voix. De plus, le théorbe avait plus d'un inconvénient dans la pratique : « Les leçons, dit notre auteur, sont bien plus courtes, car le temps se passe à accorder le théorbe, à préluder,'à changer une corde fausse et autres superfluités, ce qui fait dire, non sans fondement, qu'il est très rare d'entendre jouer du théorbe, mais très commun de l'entendre accorder. »

Pour avoir une idée bien juste du chant français à cette époque, pour essayer de faire revivre cet art charmant, dont toutes les traditions, quoiqu'on en dise, ne sont pas encore perdues, qu'on nous permette dépasser rapidement en revue les compositions de chambre, les airs, les cantates, sortes de concertos que les compositeurs écrivaient et ornaient pour faire ressortir le merveilleux instrument vocal, sans pour cela perdre de vue le sens des paroles qu'ils cherchaient à traduire. Ce genre tout à fait français, qui commence par l'air avec doubles pour finir par la romance, en passant par la cantate et la cantatillë, subit, au résumé, peu de changements'; c'est là que nous retrouvons le génie particulier de nos maîtres de chant, dont le style s'altère moins qu'au théâtre par le contact de l'art italien. Après cette courte étude delà musique de chambre et de concert, nous passerons au théâtre; mais là nous devrons marquer

d'un trait plus accusé l'influence italienne, 'qui, si elle ne fut pas très sensible dans la tragédielyrique, excepté à la naissance de l'opéra, se laissa deviner plus clairement dèsla seconde moitié du dix-huitième siècle, après que les musiciens qui écrivaient les opérettes delà foire eurent créé notre opéra-comiquei

Les ballets joués à la cour pendant les règnes de Henri IV, Louis XIII et Louis XIV, les recueils des chansons publiés à la mèriie époque, recueils que la Bibliothèque nationale possède ainsi que les ballets, sont remplis d'airs de Guedron, Bœsset, Sicard, Mollier ou Molière, Dubuisson, fameux buveur qui écrivait des airs à boire, et autres maîtres. .

QUATRIÈME ÉPOQUE 33b

Ces airs ont un tour naïf qui a comme une vague senteur de musique populaire ; ils ne présenteraient pour l'étude du chant qu'un intérêt médiocre, si uû grand nombre d'entre eux n'étaient suivis de doubles. Le double qui régna dans le Chant français à l'égal de la fio? riture et delà vocalise dans le chant italien, n'était autre/chose que des variations sur un thème. Le double était le triomphe du maître de chant qui l'écrivait et du chanteur qui l'exécutait, /

Le livre si précieux de Mersenne, Y Harmonie universelle, en contient Uri grand nombre de modèles. Tel maître, comme Bailly, n'écrivait pas un air original, mais se contentait de prendre un thème de/Moûlinlé ou de Bœsset pourlavarier à sa guise.

Le roi Louis XIII, aussi célèbre par sa mélomanie qùë par son mauvais caractère, avait fait une mélodie sur ces vers :

« Tu crois, ô beau soleil, » qui servit de champ à tous les maîtres de chant désireux de flatter le royal dilettante;

Les vocalises et variations n'étaient pas., le seul ornement dû chant, les coulés, les flattés, les chaînes de trilles, les notes rebattues, les diminutions, les fleurtis, les tirâtes, etc., ajoutaient mille agréments aux charmes d'une mélodie fleurie. Dans la première partie de ce travail nous avons traité en détail des différents genres d'agréments anciens et

modernes ; aussi n'y reviendrons-nous pas. Remarquons; seulement, combien la voix de basse si négligée en Italie fut en honneur dans notre pays aux dix-septième et dix-huitième siècles ; à elle les roule' ments et vocalises, à elleles effets de trilles sur les mots tonnerres les. fusées sur le mot gloires, les traits sur les mots sonner, éclater et mille, calembours de ce genre qui faisaient la joie des anciens dilpt-. tantes.

Raguenet et Vieuville de la Fréneuse, tout en soutenant deux partis bien contraires, s'unissent pour reconnaître la supériorité de nos voix de basses sur celles des Italiens.

La première forme du chant français est l'air. Né à là fin du seizième siècle, il conserve encore quelque chose de nos vieux noëls; mais, avec ses diminutions, il annonce les grandes compositions à vocalises et à roulement quiferont le bonheur des compositeurs et des chanteurs du dix-huitième siècle. Voici Bœsset avec ses airs de cour datés del621> Ici, nous trouvons peu de traits, mais un grand nombre d'appog- ; giatures, de trilles et de ports de voix. Dans un récit d'Apollon, d'un tour assez facile, nous voyons une vocalise d'octave ;-mais .Te comppsi«: teurne s'applique pas encore, ainsi que le firent ses successeurs, àtrar 330 LE .CHANT

duire le mot par une mélodie imitative plus ou moins heureuse. Le style madrigalesque à cette époque n'avait pas encore tout à fait perdu ses droits. C'est ainsi que Artus Auxcousteaux, dans ses mélanges publiés ën'1644, écrit des chansons à trois parties où les traits se répondent; se mêlent et s'enchevêtrent dans les différentes voix ; ces ornëriiMtspbftënt l'empreinte du vieux style français, il en est de même dâttsTës quatrains datés de 1643;

y,Npus ne passerons pas enrevue la foule des compositeurs qui écrivirent des airs, tant pour la cour que pour la ville, jusqu'aux vingt dernières années du siècle. En étudiant Lambert nous avons donné ou tenté de donner une idée du style de cette époque. Les musiciens qui glanaient après le maître ne trouvaient rjen de mieux à faire que de l'imiter. Presque tous ces airs à boire ou à aimer sont aimables,

mélodiques, cherchant l'expression sans cependant trop viser à la virtuosité. Ils sont empreints d'une sentimentalité douce qui n'exclut pas la grâce, tout en engendrant la monotonie. Parmi les plus célèbres maitr'ès' èri ce genre, il faut compter Lecamus, Bacilly, Dubuisson et surtout d'Ambruys et Dubousset. Les airs de d'Ambruys sont dédiés à Lambert'; ils sont écrits à peu près dans le même style que ceux de ce maître. Ceux de Dubuisson sont surtout gracieux et élégants, lorsque éé né sont pas de bruyants roulements d'airs à boire. On y sentebmme uiie' sorte d'influence italienne qui précède de près de vingt ans la révolution 1 opérée par Battislin dansla cantate et dont nous parlons plus loin. Parmi ces airs de Dubuisson, on trouve dans les Mélanges un duo de la bassinoire qui est franchement mélodique, malgré la fprine un peu lourde encore à la mode à l'époque où ce petit morceau fut perit.

Parmi les compositeurs d'airs, du Boussetfut peut-être le plus fécond ctlëplùs célèbre après Lambert. Pendant près de quarante ans, dél680 à 1725, il ne cessa de produire. Le Mercure de France et les autres recueils sont remplis de sa musique. Du BoUsset était Une sorte d'Adam, il avait de la verve, de la grâce, du rythme et son talent était essentiellement français, son style était correct et sa forme mélodique très favorable à la voix. Il s'intitulait professeur de goût et en lisant ses œuvres dont il publia un livre, on reconnaît que ce titre est mérité; bhitroûye'dans ses airs une expression juste des paroles, un chant noble et naturel, une grande variété. Ajoutez à cela qu'il avait une Voix charmante, un réel talent 'sur le clavecin et que, déplus, il était fort joli garçon. On comprend d'après cela quel dut être son -succès; .'■■.■■...- QUATRIÈME ÉPOQUE 337

Parmi ses nombreuses pièces, citons un joli duo champêtre : « .Grains d'être avec moi seulette. » Le duo: « Cessez petits oiseaux, » aypcjsolq, de flûte. (Recueil de 1744.) Un air à boire.qui a jusqu'à six.,,- djniinu ■tions. (Recueilde 1715,) Parmi les particularités de son,œuvre,, citons une chanson sur la bière, pour basse,, sans roulades,, bien Tranche..et bien mélodique, et une ronde de table pour basse ethaut.eçontrp dont; chacun des airs peut se chanter séparément. On voit qu'en écrivant de cette.façbn;sbri:joli

duo du Déserteur, Konsighy n'avait faittjùë renouveler tin petittbur de force d SiDuBôûssét eût vécu quelque cinquante ans plus tard, il eût été cèrtàiriëmerit ûri des pères de notre opéra comique. Du reste, dans plusieurs de'ses 5 airs; on sent une tendance dramatique très marquée et plUsiéûrs'mêmë prennent les proportions de la cantate.

.Autour de ce, petit maître, qui doit tenir une, place importante/! dans l'histoire dp la chanson française, citonsversla findu dix-spptiènie siècle Cpehereau, qui mourut en 1722. Gochereau.put une célèbre, école, dp chant, il écrivit aussi de nombreuses cantates dont nous reparlerons:; mais ses recueils d'airs présentent cette particularité, qu'à'côté de morceaux originaux très bien faits comme celui, du Papillo,n,ltio,i\ trouve des sortes, de Pot-pourris, comme, la clef'.. des chansonniers .des mjllaet un airs qui sont de vraies collections de chanspns, dpnt plu-; sieurs ont été populaires, et dont la date remonte à la seconde,moitié du seizième siècle., ,, ; ,,,, , .,n ..-

A'ùnbépoqUé où la musique ne s'était pas réparidûe dans l'es" théâtres c'omiriё elle Test aujourd'hui, l'opéra seul représentait' 1 ce'('pTe 1 nous appellerions la consommation dramatique des amateurs;- mais de, même qu'aujourd'hui, le gpût dp la musique se propageait, ejiaque jpU;i' de plus en plus,>, et le concertyenait au secours du, théâtre..;,Dns ce but, ppetesetcompositeiirs.semirent à écrire dps ,sor,tes. d'apÇes d'opéra; n'pxigpant ni orchestre), ni chœurs, ni ensemble , et, fprrn,ant cependant,unitout.dans les paroles comme dans lamusique:, aveCii'épits etairs dejdiy.ers caractères jcesdiffërpnts actesd'opéra prirent, Ipjnpm decardâtes dont la,ypgue, dura une., trentaine d'annépsàpeurè.s,, de 16°p..à;172o pli ;17j3p. Lenpnibrp de,ces epmpp!sitipns,,lp!st,j immpnsp.jMet perUjà peu ou.spnt unpréeljp tendancCide la,Gant.aj;e: à :se.:,idévelpp,p,erf pour .devenir.opéra ; elle élevamême ses prétpntipns jusqu'à employer quelques instruments, tels que.violons, viplonce.lleSj;basso,n:e;t, jusqu'à des tronipetles.; ,p!est, alors, que; la,, .cantate, disparut ; ; .elle

s, ifaisait double emploi avec les grandes compositions lyriques ; de plus, .phanr tours et chanteuses ayant peu à peu pris l'habitude de chanter dans

22 338 LE CUAVI

les grandes réunions musicales telles que les concerts spirituels, les airs d'opéras italiens et français, la cantate était devenue surannée et hors démode.

'Une étude attentive des cantates nous donne une idée absolument juste des révolutions du chant en France, pendant cette période de notre histoire musicale D'abord les cantates diffèrent peu des airs, dont nous avons tenté de donner une idée dans le paragraphe précé-, dent ; cessorit deux ou trois airs écrits dans le style français et reliés entre, ,pux par, un court récitatif. Puis viennent de véritables morceaux d'jopéra avec variations et doubles ; quelquefois les maîtres introduisaient dans'leurs recueils quelques airs italiens dont ils imitaient expr,ès les formules.

'Puis', bientôt, avec Campra, Battîstm et Montéclair, nous voyons l'influence italienne s'établir en reine dans la cantate franchise, jusqu'au inomeM où'le genre lui-même disparut presque complètement.

Cette partie intéressante de notre histoire musicale est la moins connue de toutes, aussi nous y arrêterons-nous! d'une façon plus spécial cn\&sr'é été le pYùssbtiènï in1es:de'c'aritktéscpe Jp'o

vrvïèpo'ur ainsi?dir!p,"Savant"husYT'arï dû Charitfràhçais plus-encore ëuttrljuë dàn'élës* ope'ras aussi ' éspérorisrtoùsqué, le lecteur rie hMà'enoftdi

qWnWîtreJifôye!fë , n >.; .■■■;;..

si aï:> Jîiog PÀ h.û è JUQÏ banobAynx .:;■-.-., ;;.!;. ■■-, .y -, , , ;. ;-,,'; . -;.--,, ■;.!,>?; jf; Beayepup;jdpI(Çpmppsite,u. %/,dlpp,éras pnt écrit des cantates, mafs

surtout àjljépogupiPUj Lulli 'accaparait à,son bénéfice le théâtre fondé pariCamberitviun grand, nombre de maîtres, ne pouvant se faire connaj;|r§fà flfppéraj/sexpççreut.dans la cantate pour laquelle ils trpuyftiipnjjjplusafaçilpment,

br;ÇS, idns/jÇg .g§nr,ef, jpst D,u Bpusset:, dpnt nous ayons cité l'es- airs ; ses Gntates,jdu;reste, daten|;dp,1693, et sp rapprochent singulièrement de ses airs. Nous citerons parmi celles-ci des êglogues d'une forme un peu lourde,, des airs à boire très francs dont les doubles sont bien écrits pour la basse, et de charmants airs tendres. Dans un recueil del 700, nous trouvons un air'italien beaucoup plus orné que les airs Iran* çais. \ -■--.•-:■ ... s .-.-..,., <.">

sûïh R3Jai37qifio wvymr-ïoi W'b :;- j-s--/"Y.-;"- "ii.-'.v: f*.J.. Î Vers la.même date, Monn, dont le nom est aujourd hui bien oublié,

iibu.imfiji i Jit;»;; •jft:;'!";:i;q>TKT''i -•':; ry~y :■■< "■', ,.'■;>.:: yy-y s-,-- - ~,yi.yv,y grillait, d'un yiféçIaL Ses cantates .sont tout à fait dans le genre fran*

çais ; quoique Mo'rin affichât hautement ta prétention d'introduire en QUATRIÈME ÉPOQUE 3.30.

France les cantates italiennes, elles sont plus développées que celles de Du Bousset, mais peu fleuries et remarquables par l'expression M le tour mélodique. On y trouve bien de nombreux cohcetti de voça-- lises et beaucoup de broderies sur les mots : lancer, couler, voler, etc., cependant leur tendance générale a Une' sévérité et une élévation de style quine se retrouvent pas toujours dans les Cantates qui ont suivi, celles de Morîn. Eri revanche la tessiture vocale de ces compositions est assez étendue; c'est ainsi que dans un air Vif : « Domptez le tyrah dâ Gythëre, » le soprario monté jusqu'au si. Dansla cantate de<BâcchUsy type complet de la Cantate pour basse roulante-,' on trouve; un- air qui descend an so/pbur monter jusqu'au/a. Parmi les meilleures cantates de Morin,il faut Citer Ulysse; véritable fragment d'opéra, Psyché, bùsé trouve Un trio madrigalesque à voix égales d'un stylé déjà ancien pour cette époque; un Curieux morceau ou deux petites flûtes et une;flûte sont chargées d'imiter les roucoulements de Philomèie, et la cantate comique de Don Quichotte qui ne manque ni de mouvement ni d'esprit. Une autre cantate faite par Courbois sur le même sujet eut aussi du succès à la même époque.

Les trois grands maîtres de la période des cantates furent, sans contredit, Campra, Clérambault et Battistin. Campra, dans la préface du recueil de 1708, a donné pour ainsi dire la profession de foi de ces compositeurs. « Comme les cantates, dit-il, sont devenues à la mode, j'ai cru que je devais, à la sollicitation de quelques personnes, en donner quelques-unes au public, j'ai tâché, autant que j'ai pu, de mêler avec la délicatesse de la musique française, la vivacité de la musique italienne. Peut-être ceux qui ont abandonné tout à fait le goût de là première ne trouveront-ils pas leur compte dansla manière dont j'ai traité ce petit ouvrage. Je suis persuadé, autant que qui que ce soit; du mérite des Italiens, mais notre langue ne saurait souffrir certaines choses qu'ils font passer. Notre musique a des beautés qu'ils né sauraient s'empêcher d'admirer et de tâcher d'imiter. Je me suis attaché;' surtout, à conserver la beauté du chant, l'expression et notre manière de réciter qui, selon mon opinion, est la meilleure ; c'est aux gens de bon goût à décider si j'ai tort ou raison. »

Il n'est pas sans intérêt de voir un des meilleurs maîtres de notre école française rendre justice à notre musique, et cela sans montrer de parti pris contre les Italiens.

Les cantates de Campra sont, en effet, fortement empreintes d'ita* lianisme; cependant on sent que le compositeur avait riiàbitudc d'écrire pour le théâtre ; le style et l'expression s'élargissent dans des HE .vrjiioq;-! :'<i/:;:;:;ï»-"ïi;

340 ' .LE GIIÀXT

en» *isaigàJjj-os7.!j aavfira >.w cob <njaoin<M .M<-. y .-aùi-ii yh'PÏnn»...lov proportions vraiment lyriques,.et plus dune fois le lecteur-croit être p eoBià'iq fil 8n,eb. ..nijgijjiîji., vsj'OiHïoUna .ôùifiïnmmfn nmi'h yîovdevant"Une scène écrite pour Heswne ou Jdomence. ' ôfgfjp nraid Sa .annoilLiJriol sb IÏOJVS-ÇJ'JO'W.*' JS? .fxr-t;f: mi ;HG'} K]'i"ymi

MÉ» ,i£fo8 ah a-nà'b if.", ino .sagimno *»ii oh «yafeiTq ;wP aBânsaieéngeniJèlMaHcanta'tto qui.

produirait eotooreHÛnibon; ,-;i shusiq sî «up «OKH;<)

-%de-iMtàfàs Wl'éfôriibaûl W!sùrto'tft!'4ës eàntàtës/ïsacréessbnt

plus ornées que ce!le's!fe';OEâ:mp'i& Bar

ç§$fijnjemeiMtno

lfêg'ea}ïtale:fedB;fGJéra}i

lajmiaMèuPjdeâHa.e cantatef!47jo ,?/,IMQ

cfe,,[nouj3;ilSOHypJnsj;u,nj t.rjOinpojtie :qujj-luttp49#gèrfiM!9& JftjWfi

&uiMMM{M (i'

(ntposMQftA'jpatft j$/f

%«SMé«fjfa.i 'dâSiïaql iiEjjyipalisfiSïtîirPfiAffliïP .■.ÇjÇit-ftÇ-B fajîfpçut.jê|trp [çp,n,sÀdéuéf,ç,piinme,jiui: des, inodles 4jJ §liyfôfr$ncaisr.I)ansî L3y.p£tatfedpier1<<

J$MH#\V-/0r6raiY6fc .Knu;i *oJ >:s;o) -j'ii> ■j.jo-jaio'H.j ï.d ub JUÏ«W-:J ;->n ii ,o.ny iupafctt'sïinXJBi.vStù,fck):jlH:ligirieisriv.al i denses, vderôx niaitiiesentrA nés»/* lumen t dans la voie de l'imitation ilaliennev&tusansj JpiidSîsjjnUlflB

feS/fl* *>1 amb

stiBatbtistihiétaitjummwsijBifinyinstruit qjii; avait fait;,sps, études, en, Italhjp

l'M'ë'étWit îïu'icélèbreipausôninaleritipquirTe violoncelle >qui; grâce; fiifôï, eô'mm'èiiÇSà'itiûe sub'stitue.r<à'laviole,;ét;darià plusud'ùriccdé ses; câftttàfleMlf'tf'crMt fpoiû'; bét< dnitrument'/dês Jacconipagnementsiobligés qlSinf8.n«reST« cîlfez ipeitasi'ôiefliuhe réelle' Hàbilet defaçturo iliaivait rrîoin§odè' 1*éfûllïrité>'qUé3Clérambault/} niais il;avaitiplusld©bvei\v.ereM$ feu; la tournure de son chant était spirituelle, son style était franched

«PByfrlMWtf mm mWMojfà mw H* mwM0*

Iftlikl'AHe tftf eyajipourjççncjre, îppgtio.degpleui-st,Sjrire ddçxbilosophvj ah HwpBOTOttkj OJCJUM »ilo| ni maao smsb KiTlcùlliu'dans'iièsiaivertissement&'dprtAf/j âe:PonceaMgm(;i\Wîk}k:<it'i uhiAiGrheau'arialogûbîpqûrijlafSC'ènb comiqiuejflessdeuxfîivoPjatsjjijn/ia si âakW&m éerrï'pfburj! bass'b'<feh l'ài-'ft'Vêfïezy QUATRIÈME ÉPOQUE 3H

'P'.l M : J,: Oit,

volez, sanglante haine, >) on rencontre des mi graves exécutés.par Une Miit. .ffyiD3!MOjy).i. ■:; mji -(ni; b cinq .JO auinm-n liioffnriY nqmoqoï.a. voix dune remarquable, profondeur. , Battistm, . dans la préface* du „. , . .'ïîwoïn jro aiioswu nsun.ptoo .'jnsoëîanir Jnfivâb livre II, a fait, lui aussi, sa profession de foi italienne, et bien que le

Mï'so'itàsrOrioééo'il %dm\mksqWY%eWdmaie

ôspÙque'fenîuuë' d'bmreiWon.'ïiè'bïïffieuu

que plusieurs de mes Ouvrages ont eu d'être du goût dâ-Wlre Mtëss'è 1;

m'é fàit'ës'pêrbr que] j'aurai pu? réusHir"dansTésinouvelles;pantates».Mnçaises

que je prends la liberté* ! de'i,iluiibffrir;odprôs'avoir>.MaMb(dif

joindre.le&beuiésnde.

ijellp qu'esigelalangunn eifp if);imo w\q

f j'ËWtoimë-témS'qùë'fee

Bertiïér, au>

pbssmîë,liqlHî beTùi:l:dë' Buttis'tm-Tûl-in'ê

français ri'exisfiêritr'ééflerrièiiipHs 1: V<JMlëz'ë'A It&1iëV'Iëflf'»'disaitiIj5ofe

n-'è'st que là' que voûsburl'ëzâpprô'ndre mite Jftïétiër->.'45f S'il' répututtëont

fui gràridëfsbn style:eWit>Mger:;ët(*a'rësûïri'éF e#£rWiëùfeo<OnCy<

(routait une tbitrh

ûh; pW'fàtïgués[de la* ■sëVë!ritê!duhstylël,M

aussi que 1 sés,forniûley!êtàièlritàûvitès)iët,pë>dë qtfiëravalt'à'dôptë!

une, il ne cessait de la promener sur tous les tons. Sdri(J'ëhëS-d!béli¥i*èl.

fut le Ravissement>de Proserpine;>'ot lavcantatèldes! Niympiiesl.tfeiiOeîqui

entlougtémpk du.fsuccès.'iiif >lij;.li ooiiji.iinii'l ob MJOV «i tiuib Jaumuf

"NousLnehcIteron,s'Vas; leViMdMJrMs 1 basâtes 1 'qui"fammiïW dans les vingtfeniiéres'annëe ëxeVipés'

qUe'nous âvbhschoisisi éntréi'toùk'pbuventi'dorineruûhëtddé'edieace genre de 'composition*; maisinpusneiquitteriO)ns'jpaé;,ç.ejR,uj,efesuns/avir cité Montéclairuët Germais, deux fCompositeûBs. dontjiIpsipeMriPS jp pressentir>Rameau; .Lesicantatesi .deriMontéolaipospiftppommgijyienJ|> Comme ses; opéras; pariil'élévàtion otiila'CoiFrectionvdiifostylpinpftriJl) recherche: de; l'expression; juste poussée i.quélqHqfoi.si'jusqjJi'aniicateoîrï boUr.i';'il in.;-' r-uyi- fif.-î .'ill.'iiui'!/q urA'i lm;d/> ni)'- 'ib uinirsnoi i;l :us1

TTéstyWsi que Voulant! réndr'g le' m'o't ën,'iFmfèt 'ééttfe hme,fdaiig;W insiqueS tFÏÏez impeceplibl

sori'aeia voïk:» !C'èst! enfantin éficarëtafiq,ttir,èout, êr,ift,'Bfcfia?vLë'& eanfatès de 1 GerVâis 1 son!t mmh's'bblléyymïs%>îi'> yrbuvè'eclieW bhe singulière 'sôuVeriVneuftëiïsé dîi"sïylSrjimitfiïii« Ï3n pttft' 1 d.tè'r 1 dans ce genre la jolie cantate pittoresque de VffidèVi,fiW'éékiïiXà\ëd miiqiàë de Ragôtin ne manqué ni d? espritmiidewèry,enEnfiri>œifut!ida!ns la cantate'ïiue'Rameau,'le;colosse delà mûsiqup,française auodistàuiK tièjpie siècle, fît. ses,débuts,,p,t;jv,cç, litre,, ele,

a, droi{$ mpMh

Par un singulier retour, bien des fois observé dans l'histoire de la musique, la cantate se transforma. Elle s'agrandit pour se fondre avec

l'Opéra ou perdit de son importance pour revenir-aux proportions! des airs dû dix-liuitiëmé siècle, et devint la caniatilie. C'était la cantate riiiëëà la portée des amateurs. J.4. Rousseau a caractérisé avec infiniméritde Verve et d'esprit, sinon sans quelques erreurs; suivaritsbn haT>itùdë-,:ces

petites compositions qui prirent le nom prétentieux-de cantatillès. Nous ne pouvons résister aùplaisirde citerlé passage-;

' « Lé règne des cantatillès a été encore plus court qûè celui des can\

taies. C'était cependant une ressource pour les petits faiseurs de vers et

pbùrTés rriusiciëtts sans génie ; niais alors la rilusiqûe sortait à peine

encore de l'enfance et l'on doit être surpris en jetant Un coup d'œil

1 stirTës plates Cantatillès de Ternaire et sûr celles de Mouret même qui

:Vàleritun peu mieux, d'apprendre que:la célèbre D 11" LemàUre et les

premières chanteuses de l'opéra de ce temps ne dédaignaient pas: de

bhariterau Concert des Tuileries (qui depuis s'est appelé le concert

spirituel, quoique l'on y exécutât quelquefois de la musique très pro■

fâriё);ïLés concerts particuliers n'étaient, le plus souvent; que des

assemblées de gens très désœuvrés, de faibles musiciens,

d'amis et

'pàrëftts des'maîtres de la maison, et d'un très petit nombre de vrais cori-

riaissêûrs. Les pères et mères y menaient'leurs enfants pour leur pro'■Burër

une certaine hardiesse et confiance si nécessaires pour exécuter

"ott'Chantër en public. Ils voulaient aussi jouir des dépenses qu'ils

avaient faites pour leur éducation. On était assommé de ces talents

; naissants 'que l'on était forcé d!applaudir pour plaire aux parents ; cha--que-maison

avait son musicien favori ; tous les écoliers étaient entêtés

de sps productions; tous les pupitres en étaient garnis ; la maîtresse: de

laimaispn n'était occupée,qu'à,yantpr ses ouvrages et d'en procurer des

r,exemplair.es;à peux,qui avaient la complaisance d'en acheter, grâçp.àla

-.modicité.- du prix(25 ou3Q sols). Une,jeune dpmpiselie timide se faiij-saitlongtemps

prier pour chanter, après grand nombre de révérences

-,-16.11e assurait qu'elle était enrhumée, et chantait, à la fin, par. cœur la

.Ipçpnde son maître;,àTorcp de presser la mesure, la cantatillp finist.jsait,

les révérences recommençaient, l'ennui gagnait, ejt lîon sprtait. »

-/' Iéiv'n'bûs quittons l'a musique de chambre et de

conCertpbtirdesCën;''

We jusqu'à là musique de faihillé qui ri'à plu riéri de commun' avec

''l'aitVmàlsnbusteriibiis à donner uri tableau à peu près-ebmplét' du

"'' cliàrit français ëii dehors dû théâtre. Le sujet ri'àjàmàisété traité;; du

: moins!4'noVé:Coflnàissariée-, et nous avons crû ihtërèssârit'dë'mbritrer

7 la musique française et le 'cliàrit dans ses parties les inouïs èbririùcs;PËh QUATRIÈME jÉPOQUE 43

'entrantidans; le,théâtre,;npu§:ref rpuvpns, [un j| çijenii$jplu.s.frayjS ;.jaussi ;en.iP,arlant;deGettplpngue,p,éripde àjCniBerit pPjUrjInir.

iï Sppntini,, nqus çpptem

tidjeijl/his|pirp;dû;cha:nt,,en renvoyant; Te.le.çteur .àll,detsj| hi"s,tp(ir.eg ris .étenduéAdelibpéaiPtelarnusiq Mlpsque e Jtrayajl

..remarquable: .de,M.,,Chpuqu

asântes, annalps, e£ le, catalb,gue,(say|amnp,entj..annoté. dLe({la.(,l-]biQ.j;]àuê de Ppp,!quéMt.dpLajtp ripntâecpuh;er0<H. m ,.u0/r :ii0iiiiCiitW(i '

En suivant pas à pas dans la cantatp l'histoirp du chant-,français ;

-j!.);-.' PM!) \iM-r.i fyy nhoy, rAta :,'uy,y .y,;- f: HfiiTj.lcinfv'j y/As ciiryo't ;id » . .nous avons suivi à.peu près notre art vocal dàris,l'opéra,, a .cela près

que la cantate plus souple -et moins développée a subi à un plus haut

'Ti .'V snii{'- -T'k"' >>! <■■'$><<:■ w&,!: : !y« m KiiSKUKrjrn-'aa] irrôq i degré les diverses influences des dinerentes écoles. .. ,

iJij.:Ç: q:K>:. K M jUjï-.i'.M J!', -\')iyy,> y-, y- Hoo , i o S .\y

yyiyAAy'l :Yù OM03HS

i J p On; âidit et. répété qiiéc'était .îSOUs/il'influpnGeiitalienpeque 1'pppra ;-s'était établi; aprèsiqueléSiGhariteursultpaïqpnains leurentiimR.prtéjJeur î'àrteuEranGe-aveOtlaMariPaz

tHOnfeo dont; le; succès,: aiiirésuméi: n'avait! été dûi,qu'aU'X)op,artisan?,xl«îe -Mazariu', avec le: «Sme/de. Cavale

-rie furentipas Inutiles .à la création de l'opéra imaisàiMesl.àfrem.qupr

i que ileslpremières partitions de Gamberf,Ta PastovaleietijRç»M8?.«;n/iQfifrentiabsolumènt

aucun: rapport; avec: des, œuvres >pp.mmpl.e;>§gjfÊSsIJpp

(exemple;'ique nou&avonseUis.o.us.les.ypuxMétique nous aMnsjJue&djun

ibput.à l'autre.: Noustrouvons! .dans cesopériiSrHnichaint-jmoijipjmuliçjal

y,ipeut-être et ihoinsidéveloppé;imais*dès < sps:premiprs.essaisJpniusigien

;<ivisè;;avant tout l'expression; ettoutnestiécrit, e,m:viue;! dp(r;pn]dj,e!px;aGtp,<irient-le

sensdes par.blessansitenir.iauçun:!cpnip,te des, brillanlsejeffets

■: ■•' d é) la: virtuosité; Tel est-le carac tèr.e, ,au point) j de fVUfl iVACiEiW; i d.es ofire

oJmiers'operasIdëiCambertti;::- •>yyy>y<iy,\ yy) sui ; êuo.i.bubo'iq aœ o.b

E ',il fâimiqiiéidbûe d'une iriiàginàtibri'Béaûébùppltîsriélfétl dmè'eKm.

harité 1 fécondité iriéibdiqûôV;'MUÏ'rie s'élbigMJ]pàs sensible !bbrd aès'hiôd'elëslàissé's par' OambbrtrbàrisH'âùtreTïavàiP,

lïèu'àlà'vShs •'étudie- derës" ptfèà; le 1 'geriié 'de 1 LûIlPélin'bÛSÏëspéfbnîsisavëiloJrbflau

nlplëirièinëht justice à'ce talent tout'éxbôptibnriélVàriétéiedansrTma"giriatibri.'iritùitibn des ôffetk de Thàrhibrii'ô'èe;dë'Pbrchèstre\!lrirches'se

' dâh1sTàftiéiodie,i|séritimèrit!étbnriammënt,juste deTàsitùàtiôhl >éii"de .f'expresspn.dr.am y| aifpruti>qc.,gujfiai lerandjmu..sieien,.

et malgré sa conduite infâme, envers.Camper t, malgré les mille

.-■: r :, lll!I!ii:r:; S,.: iP'f! .-■',:':: ■- I! i::ii r-.. ! i. !l!i..: ! ;.:.(> '..t.lj imU [?l .<jl iiSIJ])fcJ! | IYW

„iméfaits.dont,il s'est rendu coupable, la postérité a bien jugé lorsqu'elle

Ht..- .'"-M""' : .' '-"! -'■ "i ' !'.' '-ni.':.! 1 t"! ';''!; if*! > y. SfKijjj;).' H.t> rf flîi 1 j;iïï rTll? i

., d'à,déclaréle véritable .père de l'o,pérat français; mais, faut-il le .dire, il

-UJ.J ,::.-'.:. i-! v.'i'- ■;!,:..!,; i. ,: !li;"-. .'.:,., .. :,, i!;:".i|.! j ; j < \;yyh •-. y y:', ï(.f!!!fJlî')l JHJ5110

., n'eut,pourTa.virtuosité et pour le,chant proprement dit qu'une estime

'•'>''-"l'-i" !•:.■■-:-.,::..:.: ;,::: rA';.,:. .-,ii:.!i} y: h-)lh\-.'.c! lin<ll>!l :yl?i}n M KlliOfR

.passez médiocre.,Dans la première troupe, de.Cambert, il avait trouvé quelques chanteurs et chanteuses : les premiers venaient tout droit des maîtrises, ces vieux Conservatoires français, les secondes avaient été fprmpespar Nyert et Lambert, où même s'étaient formées toutes seules ; il reprit ces artistes et en composa ainsi une troupe fort capable d'interpréter ses œuvres. Il ne tenait qu'en très médiocre estime les traits, les doubles et les roulades, et s'il s'en rencontre quelquefois dans ses opéras, on sait que c'était le beau-père de Lulli, Lambert, qui se chargeait de les écrire (1). En avançant en âge Lulli renonça

tout à fait aux 'ornements. Galatéè en contient fort peu, et Armide en est complètement dépourvue. C'est à peine si nous trouvons dans les œuvres du maître quelques calembours musicaux comme les mots trait, tonnerre, gloire, voler, ingénieusement surchargés de vocalises. La déclamation Vraie et juste, la beauté et la bonne émission de la voix, telles étaient les grandes qualités qu'il exigeait de ses chanteurs. Reportons-nous cent ans plus tard, et lorsqu'il s'agira d'interpréterles œuvres de Gluck, le géant de la musique dramatique, nous verrons que ces qualités seront encore; les plus nécessaires au chanteur lyrique français. Certes ce ne sont point les seules qu'un artiste doit acquérir; mais comptonsnous pour si peu un mérite dont des hommes comme Rameau et Gluck ont su tirer un si splendide parti. Laissons les Italiens traiter notre chant de Urlo francese, laissons Castil-Blaze rire avec eux à-l'unisson, et rappelons seulement que jusqu'à une époque bien rapprochée de nous, c'est pour des chanteurs français que les maîtres les plus renommés ont écrit leurs plus beaux opéras.

Lorsque Lulli formait ses chanteurs, le premier conseil qu'il leur donnait était d'aller entendre la Champmeslé ; tout le secret de cette grande école expressive n'est-il point là? Il voulait avant tout que ses chanteurs fussent des tragédiens et non des. virtuoses, et en cela il avait supérieurement saisi le goût du public français qui est peut-être médiocrement musicien, au dire des dilettantes, mais aime dans la musique ce qu'elle a de plus émouvant, de plus élevé et de plus puissant, c'est-à-dire le sentiment dramatique et l'intelligente traduction de la pensée du poète par le musicien ou le chanteur.

Il n'est peut-être pas sans intérêt de savoir quels furent les premiers chanteurs auxquels nous devons la création de nos opéras français. Dans les Peines et les Plaisirs de l'Amour, M 1' 0 de Brigogne avait remporté le plus éclatant succès, si bien qu'elle garda le nom de petite Cliiriène, du rôle qu'elle avait si brillamment créé. Voici, du reste,

, (1) Voyez'l'aiv : dans ces dësevls paisibles de la Grotte de Versailles, et la plainte de Psyché.

ce que rapporta Te Mercure lorsqu'il publia un article nécrologique 1 à la mort de Cambert. :"' "!f,'"J

<< C'est le même Cambert qui le-premier a fait ehariter les belles

• ..■:■.--.;iyii)y"- • !

Voix que nous admirons tousles jours et que la Gascogne lui avait' "fpur* nies. C'est dans ses airs que la Brigogne a paru avec le plus/d'éclat, et c'est par eux qu'elle a tellement charmé tous ses auditeurs que le noin de petite Chilien e lui est demeuré. » (Mercure, 1677.) \ , .,.

En effet, avant de créer l'opéra Cambert avait fait imë tournée,.djaL(n.s le midi et ramené pour son théâtre des chanteurs comme,P,eaumavielle et Rossignol, basse-taille..; Gledière et Fallet., hautes-ebntfte, t Mirade, taille. Pomone, le premier opérarégulier fut .ehanté,,,par MUo Cartilly, dont on n'entendit plus parier danS:la,;suit,e,|Bpau.mar vielle, qui entra depuis à l'Opéra avec Lulli,, et mourût,en; 18,9,. etGJ.er dièrp, qui quitta l'Opéra en 1680. .,]■... ,....... '; v.,r;| r,.,.]n.):i ■'

Lulli ne se. contenta pas de la troupe quelui, laissait; Cambert;, il fornia de nouveaux Chanteurs auxquels il apprit à, parler, àt marcher., à entrer et à sortir. Parmi ceux-ci il faut citer Dumenyi:M(KSaintChristophe et Lerochois. Ce furent surtout les basses et les spprani qui brillèrent pendant cette période .,,,<!!: iiio

Les basses furent aussi fort en honneur dans l'école françaisejpendant tout le dix-huitième siècle; à elles étaient réservées l'es vb'câlises'; les traits de chant proprement dit. Cette tradition nous'venait, coninié nous l'avons vu, des seizième et dix-septième siècles; et jusqu'à -rios jours même, plus d'une remarquable basse taille a été chargée interpréter des rôles à vocalises. Pour s'en assurer,, il suffit dp,lire.)lepjjôlô de Phinée que Lulli écrivit pour Beaurnavieillp,,,en, ,16,82.,'Thëvepacdij le chanteur chéri

des salons et de l'Opéra, celui dont,Çampraj prpcla;-, mait le talent en Apollon aussi bien, qui en Baçchus,,,r1emplaç! ai,BeJï.U7, niavieille. Jamais musicien, disent ses contemporains, npsutj.niieux, l'art de chanter. 11 disait le récitatif d'une façpn libre, jetepiilanteî moins emphatique,que Béaumavieille,; il faisait valoir sa (yqiXjSSns rien; exagérer dans l'expression. .;.,,, .; ,,;,■)■ ,.;. /,,,-. !(|-i yy.Ayy\ .G) oh

« C'était un cavalier noble et merveilleux; aussi tout ce qu'il y avait

de grand à la cour et à la ville, surtout parmi la belle jeunesse, .était

' ?■■ .--.; ..-■■■• --,---' ,-:■■ •;; ■-■y.h y- ïy.y.M ,yp\,y>Tyy yiA'Ausm-)

ravi de le posséder, n Théyenard ne quitta l'Opéra qu'en 1730* Ayant,

à sa disposition deux pareils chanteurs, Lulli eut l'idée, de les utiliser

«pj'.'.'îb iv-ï ■>'• PYyy. ■■!!•: i:y <v, ><[■■;>' vyni?, lyyun-i-: ymti oi nrioq à la fois ; c est pourquoi nous trouvons un duo, de deiix basses dans,

Proserpirie, par exemple, en 1680. La mode des basses se continua

longtemps, et Campra. en mit trois dans son opéra d&:T£nenèdp,

en 1702.' •'-'.■vv'i -340 , . LE CHAN,T. -.,

.HTM[autre/chanteur; Duménil ou Dumény, haute-contre, cette fp}s, tint aussi un bourang dans,la,,troupe de Lulli;,,mais tout ;spn;.taîpnt ..consistait, parait-il, dans, la beauté de sa voix, et Matthespn, lp fameux théoricien allemand, prétend qu'il chantait comrne un cuistre. Il débuta

yjyyty.iiy .-:;-;;:.:.::- -.:; -: , ,- ::'. r- -.yy:.. ,.,: yy N. :■'-, y[y\'-y. .j:;<, j y,yini'-H:. .dans lèis, en 1677, créa Phaéton, le rôle

de Renaud dans Annidë,, et

mourut en 1715. Dumény avait été cuisinier, et c'est à lui qu'un plaisant

du parterre adressa cette apostrophe, au milieu mêiriè dp là rëpré•■>D

:!:Rrs. --;l A'-'J: .1 .;;.-.'-.:: . . :;.rf ,'.'';...;■; y"')•(•'.:.'' ■-.'■. ■:;'■; 'Jl'inn tllï

senfa.tipn de. Phaéton: ,. ,, . : i.,-4, ■-,

j'):).:.;. :,;. oiï ... fyii. iPliaéton est-il possible - y.<A;::'\U :j':.y-'y ?>.H- iiiu-ïiSa .:;/'.-.:y-n;yy .', Que vous ayez lait du bouillon? ,., ,;:?:,:'.,., ..,!: ,:;.', !:-,:,),

Au premier rang des chanteuses de cette période, il faut citer Marthe 'LôChbià; Cette artiste; entrée àl'Opérâ en 1678 aàit reçu une bonne ; éducàtibri'; elle était intelligente à ce point que Lulli lâCbrisùltàit'sbti' vérit;' elle brilla pai' spn talent de tragédiënhe et par! sa d'é'Cl'àhïàtibh, ; plus ërièbré que par sa virtuosité. Elle était petite, mais ses yeux'étaient • supéifbëSj'sbri'geste rioble, et l'expression de sa physionbiriiô ' ëdàit telle, qu'elle paraissait belle; et cependant le portrait de cette-artiste /iparsës' contemporains est peu flatteur : « Quand je me représente la "Lerochois, cette petite femme qui n'était plus jeune, coiffée enche-

veux ribirs, arfnée d'une canne noire avec un ruban couleur de feu, js'iagiter sùr/un grand théâtre qu'elle remplissait, toute seule et tirant jidëi sa poitrine des éclats de Voix merveilleux, je vous assure que j'en

- .frissonne encore. » Elle avait de vilains bras, et c'est pour elle!,qu'on ; irivëttfa lesSmanchesà/à persane, et voilà cette: petite feminé noire,; avec des'cheveUxrtoirs; uneirobe noire et une canne noire* qui frappait

udë terreur le public dp l'Opéra tout entier. Écoutons un; autre itémoigriagé lia On;âf vu vingt fois tout le monde saisi de frayeur, ne soufflant

; mot; demeurer immobile, l'âme tout entière dans' les oreilles et dans lésyëux; jusqu'à ce que l'air des violons qui

finit la scène: donnât; per,

mission de/respirer ; puis, les spectateurs reprenant haleine ; avec: un boùrdbnneihent de joie et d'admiration, se sentaient transportés-par

i'Çemouvement unanime qui marquait assez la beauté de lascène et leur

; sravissëmënti » Gest' ainsi que le biographe qui a: raconté la -vie! de -Quinault' décrit la scène d'Armide dans laquelle l'enchanteresseuse

, ;;p*épâre;à' poigriardërRenaudi Pour produire depareilseffetsii fallait ufle;4riiste douée de qualités éminentes et dont l'école française.avait,

siidiâonSle hautement» le monopole. Marthe Lerochois quitta le;théâtre eri 1697 et mourut en 1728. Les poètes firent son éloge, les artistes ,et les.amateurs la regrettèrent,; elle avait été la plus grande et la plus intelligente chanteuse de cette période. Elle eut pour élève M'I'Antier, QUATRIÈME ÉPOQUE 34-7

qui né l'égala pas, Mais fut digne d'elle. Entrée à'l'Opéra ëfi 1711, MlleAritièr prit sa retraite en 1741 et inorirut en 4747.

Marthe Lerochois fut remplacée à l'Opéra par la Desmàtins et l'a îïaiipim Cette dernière a clù sa réputation à ses aventures galantes plus encore peut-être qu'à son talent, qui cependant était femàr* quable; Elle fut le premier contralto qui ait chanté àl'Opéraj et ce fût pour elle que Campra écrivit dans Tancrèdë, ëh 1702) le rôle de Glorinde, le premier de ce genre. Comme là Leroclibis, la Maupiri était surtout une tragédienne, et, nous le répétons, c'est ce genre de talent qui â été de tout temps là grande qualité de nos chanteuses françaises; une Falcori est plus que l'on rie pense la sœur d'une Lerochbis;

A côté de ces étoiles, si nous pouvons nous exprimer airisi, on;vit briller pendant la période qui sépare Lulli de Rameau, des artistes telles que la belle MlleJburnet, dont le chant était lourd, mais expressif et touchant; M",e Laguerre, bonne

musicienne et comppsitpur; MUeB Aubry, Verdier, Beaucreux, etc.; M'"e Rebpl, femme de Lalaride, chanteuse habile, douée d'une belle voix. .,

Depuis quelques années, appliquant à l'histoire de la musique l'esprit d'observation qui préside aujourd'hui à l'étude de toute spiénoëj on s'est aperçu qu'un génie tel que Rameau, avec ses nouveautés d'orchestre et d'harmonie, n'avait pu naître tout à coup dans la musique française saris avoir eu des prédécesseurs et sans que la porté lui fût au moins entr'ouverte. Ces prédécesseurs, on les â trouvés ; ces novateurs, timides encore* mais si utiles au génie, orit été étudiés (i); Mais si ces hommes, célèbres en leur temps et presque obscurs aujourd'hui, tels que Campra, Marais, Destouches, Montéelair, ont ouvert la Voie à l'homme de génie qui marche de pair avec Bach et Hmhdël et coriiplète la grande trinité dû dix-huitième siècle, il faut avouer que pas plus que lui ils n'ont changé les conditions du chant lyrique en France. Chez quelques-uns, et chez Campra surtout, on trouve dans les Opéras, comme dans les cantates, quelques velléités de marier le style déclamatoire français au style italien ; mais ce ne furent que des essais qui effleurèrent à peinela surface de notre musique. Chez Rameau, nous ne trouvons aucune trace de ces tentatives : la phrase mélodique s'élargit;, l'harmonie prit une vigueur et une expression incomparables, l'orchestre une puissance magistrale, les rythmes une admirable variété, mais le chant ne changea pas, il resta toujours expressif un

(1) Voyez: Revue contemporaine, 1868, un article de H. Lavoix fils, les Successeurs de Lulli jusqu'à Rameau; Lacome, les Foiidateurs de l'opéra; Lavoix, Histoire de i'iiistrûrnèntatiùiii

peu lourd, ets'appuyant ayant tout sur l'expression des, paroles ,pri(.

conservant, au point de vue de la virtuosité même, un grand nombre

<nhn'-i-ï lui?:"' ■r-iiffi-, .-;■■-■: ..••■.•-:'.:•. ••■ •."■:-,,/ !.,.,,,£>;,, ._,,,.,.,.,,.},.

désformules de Lulli. . , ... ,. .. .,,,■.,,„,.■..,{

jPiâj3£ops /donc rapidement! sur le; graiid, maîtrëy qui nous' arrêterait si longtemps si nous faisions une histoire de l'orchestre-ou de l'haïe mpçieet.rriypns à,Gluck, après aypir cité,Pliilidoi\,le,seulyraisûcceSjSjÇurj.dp.ïj.ampau,,,, au théâtre du,moins., filuçkj comme chacun sait,; reprit.|Hsbri répertoire, italien Orphée: e% Alceste pour les; donner à,j,jOjp|ér| iljrpfit.sesdeux.cliefs-d'peuyRe., leur donnacette forme déhV niyerquiles, rend immortels aujourd'hui ;,mais: parmi les, changements, deljses|npôras.,pri.mitifs„ 11 faut remarquer qu'il mit tous: ses soins, à,jrptr|anGher,lles, italianismes qui concordaient peu avec; :Potre style; lyrqu? vPÀcirii,Iui-même, qui plus qiie Gluck conserva dans ses opéras, français.,, comme\Didpn et:Iphigénie,;les souplesses et les, élégance de.fafbrm.eitaliennp),S.e garda bien de trop italianiser son style;; cépenqjanf,'n'p'uS| dpyqns,signaler dans l'œuvre de Piccini quelqueslendancés' qinjse,déyelpppant .plus tard, contribueront puissamment,, avec d'autres éléments dont nous ne tarderons pas à parler, à faciliter la révolution opérée dans le chant français tant à l'Opéra qu'à l'OpéraCbmique par la grande influence de Rossini.

Saççhini,.ayep GEdfpe;$>&lïe\%,avec,fes./>anaes, continuèrent rœiivre d/p('(Guck;.,e1t,,dp Pippini.; ils allégèrent,,, il pst vrai j mais sans pour cela. chpgerpptEiliIëmentjlcstyle dp nos chanteurs. A partir, de ces deux. mtr)esiVl'1ppéir!a.pr,p,prement dit passa par une période assez pauvre;; De IjTpp,, 1824, nous n'av,o,ns,à citer pomme œuvre maîtresse que la VeJsffck,,0h.$el .rencontrent de fréquentes formules italiennes. Dans :ceti ppra,, Çppntjni,semble aypir,pris plus de soin d'élargir le sentiment scniqupe,Vendre l'expression,plus passionnée et plus chaude; que' d'enri(chjjr.l beaucoup les formules de la virtuosité. Cependant nous devins/ dire ;qnpr pour celui qui lit en historien ce splendide chef»-, d'œuvre, il y a dans toutes ces pages comme un souffle de prochaine; révolution musicale. Le règne du style purement français est fini j et biërit.ôi/'nbtrë chant lyrique entrera dans une voie nouvelle. En effet,,; fa ~fès\alè Maii jouée en '1807 et eri 1826,

Rossini, en faisant jouer le Siège, de Corinthe à l'Opéra, marquait dans le chant français une date qui séparénb*ëfmitiWfriént la période mbdërné de celle que nous venpnss dép;arcburlrll ■■'"''■' !; '' ':i:'' ' '-"'"'■'"' v' -"'--' : ■"?'■"■"••'■.'

-sritiiK-sO ■— •■••>;;,;/ ■' y ■; - ■-■■: i1'!" ■' - -,.,...... ,| -.

Après ayoïr esquissé à grands traits l'histoire du chant à l'Opérai depuis Lulli jusqu'à Rossini, histoire, au résumé, assez courte,, il.estr juste que nous nous arrêtions quelques instants sur lps Ghantpurs,irîL°r,S QUATRIEME ÉPOQL'K 349

p'éras' dé1c'bitép'èi'ïô'de', nbri que nous' voulions faire' urié'biogVapbie de; clià'ritëursf 1 plusieurs 1 vbiûmés n'y 1 suffiraient pas,' mais pour rendre hommage à quelques-uns des vaillants auxiliaires qui surent être les interprètes- de i ces {hommes;, qui avaient! nom Ranieaû,' Gluck /v 'Piécini,'.. SaçfihinivSpontiniii':M: ; ■•A- j-'::-.'■'■■yy,,,p,:u: : «;;;'■>* ;- /qxuift'HM iz,

■aNbùs'îavb'rt's' cité uri-éôrtàin iiottibrë dp créateurs 1 et créatrices' 1 dél'b-' péra français,°au!dix-sèptièrne! siècle ;' au riioriienf o ùnbûsribussbiiime's' arrêtés; lJécolë'delà'Lerochoiscbriiriiençâiï à disparaître,]étribUS! tbil-, ehiibns'ià"îTà'përibdë!qùë nouspOUrrions appelercelle delà Lehi'àu're; 1 eâBiliestàf'rëmarquërque chaque époque a 'sorii,grand'àrtiitëJq'u'ëïlé! admirey quelle exalte!, et qui la représente pour àirisidirë; Aiissi; dàris' lai période'-qui- nous occupé, peut-on diviser ainsi les' régnés'; celui'' Ûélai'Lerochoisji celui'de: la Lemaure, de Sophie Arrioùld', de Sàiritv Huberti, ipour arriver à la période de là BranCllU ;; de cette' dernière 1' semblent s procéder directement nos grarids sopranos draniàtiqûés;' Plusieurs'hommes'brillèrërit aussi d'uri Vif éclat, mais ééfuttbûjbufs aux femmes, que le public donna toutes sespréférencës, et i!'est inutile'de dire'pourquoi. ' : :..':..:,!:

lia Lôriiaurë débuta en 1724, Làborde nous parle ainsi du talent dp cette artiste. ■■■■■■■

'«Jamais la nature n'a accordé un plus bel organe, de plus'belles cadences,;une manière 1 de chanter plus

imposante. MUo Lemaure, petite etnial faite .avait une noblesse incroyable sur le théâtre ; elle se pénétrait tellement de ce qu'elle devait dire, qu'elle arrachait dèsla'rmës aux spectateurs les plus froids ; elle les animait et les trarisportait, ëV quoiqu'elle ne fût ni jolie, ni spirituelle, elle produisait les impressions, les plus vives. » Elle quitta l'Opéra vers 1735, « 'parce' ' que rie voulant 1 pas chanter, elle fut conduite par ordre dûrbi âùFor-rEvèque. »; Aujourd'hui plus d'une de nos étoiles serait souvent logée' aux frais de Sa Majesté, s'il y avait encore des étoiles et des majestés..."; ,-..,..

' Mllè Lemaure n'avait cependant pas eu l'honneur de créer Hippoiyle,. èÏAricie, le premier opéra de Rameau, qui contribua tant à sa repu-, tàtibh. ; ,, , ' .-. . . ,■■-. ,■'-

' Voici les noms des premiers combattants de ce, grand combat:: rrr urologue: Diane, MlleEremans. — L'Amour, Jelyotte. —Jupiter,Dien.f, — Tragédie: Aricie, Dcll° Pellissier. — Phèdre, M11* Antier. — OEnone, Dfl'MbnVillév1— Prêtresse de Diane, D' 110 Petit Pas. — Hippolyte, Tribou. --Thésée, Chassé. — Plulori, Duri. -- Trois Parques, t'es sieurs! Pûgnier',»Jblyotte et Cuvîlîîcr;; : /' :; -"''- "':'": '"1J"i! -"■'!-■ «'--

Cette-liste à laquelle il faut ajouter la Lemaure, qui reprit plus tard le rôle, nous donne à peu près l'état des artistes qui exécutèrent l'opéra français pendant la période qui précéda Gluck. M"° Pélissier était entrée à l'Opéra en 1722 ; comme toutes les artistes qui tenaient le premier rang à ce théâtre, elle brillait surtout par l'expression de son jeu et sa manière de dire le récit.

«Elle estla première, disaient ses contemporains, pour le jeu du théâtre et l'une des premières de son espèce pour la coquetterie. »

Des étrangers tels que Quantz et Marpurg, qui cependant n'étaient point tendres pour nos chanteurs, rendirent pleinement hommage à son talent. Elle avait été renvoyée de l'Opéra en 1734, mais rappelée à la retraite de la

Lemaure en 1735, elle y resta jusqu'en

1747,- ''

Jelyotte fut pendant longtemps le ténor aimé ; après avoir fait ses étodes musicales à la maîtrise de Toulouse, il fut appelé à Paris par le prince de Carignan, inspecteur de l'Opéra, et débuta à Paris en 1733. Jelyotte était très bon musicien et même compositeur ; il jouait de plusieurs instruments ; sa voix de haute-contre était belle, sonore et très étendue; on l'accusait de surcharger d'ornements la mélodie, mais ses qualités consistaient surtout dans des qualités d'expression dramatique. On peut appeler Jelyotte le chanteur de Rameau ; il se retira de l'Opéra en 17S5, mais ne cessa tout à fait de chanter qu'en 1768.

Dun, qui créa Jupiter, n'a laissé à l'Opéra d'autres souvenirs que ceux d'un artiste laborieux, qui, issu d'une famille de chanteurs, con* seryales traditions qui lui avaient été laissées, et les passa à ses suceesr seurs, parmi lesquels nous trouvons encore un Dun, en 1775, attaché à l'Opéra.

Chassé fut une des plus célèbres basses de l'Opéra, qui en a tant pos? sédé de célèbres. Ancien officier, ruiné par l'entreprise de Lavv, il entra à'l'Opéra en 1722 et y resta jusqu'en 1757. C'était surtout un tra? gédien remarquable, qui poussait jusqu'à ses dernières limites la vérité du jeu. Un jour, en jouant Roland, il tomba en scène. «Marchez-moi sur le corps, » cria-t-il. Ne retrouvons-nous pas-là quelque chose de l'ancien officier? Chassé mourut à quatre-vingt-huit ans, en 1786.

Vers le même temps, en 1734, on vit, dans les Eléments, une jeune fille, qui tint une place importante dans l'histoire du chant français, c'était Mllc Marie Fel. Fille d'un organiste de Bordeaux, très bonne QUATRIÈME EPOQUE 384

musicienne, douée d'une belle voix égale dans toute son étendue; Mne Eel Chantait avec infiniment de goût; elle semble avoir été un soprano; plutôt léger que dramatique. Elle quitta le théâtre en 1759, mais chanta; au concert spirituel jusqu'en! 770; M"eFel, à eh juger par sôhi portrâif et aussi par les rôles qu'elle joua, devait être avant tôUtuneartistôï pleine de finesse et de grâce. Nous ne

lavoyons pas en possession des; grands rôles dramatiques du répertoire ; mais ce fut elle qui; créa Colette du Devin du Village, et le rôle d'Alcimadure dans la Pastorale languedocienne de Mond'onville, Daphnis et Aleimadure; ë'est dire, qu'elle contribua fortement à introduire à l'Opéra, l'opéra comique gracieux et de demi genre qui y régna si longtemps etfaillit faire oublier la tragédie lyrique ; de là vinrent les immenses sûCCës de l'ài màble chanteuse.

A la même époque on vit débuter à l'Opéra un chanteur qui y tint aussi grande place : ce fut Larrivée. Il est à remarquer qu'il débuta dans Castor etPollux, le jour même où Jelyotte jouait pour la dernière fois le rôle de Castor. Larrivée brilla surtout dans les œuvres de Gluck. Il était ce que nous appelons aujourd'hui un baryton ténorisantV Ses principales qualités étaient la justesse delà déclamation, la pureté et la beauté de sa voix. Il paraît cependant que dans les notes élevées? il était affecté d'un accent nasal qui fit dire un jour à un plaisant du parterre : « Voilà un nez qui a une belle voix. » Avant lui le récitatif se déclamait d'une façon pompeuse et lente, il l'allégea en lui donnant plus de mouvement et d'accent. Il se retira en 1779, et ce baryton célèbre, qui dans sa jeunesse avait été perruquier, mourut garde eôriV signe à Vincennes en 1802.

Pendant cette période, nous avons pris pour point de départ les créateurs dlHippolyte et Aricie; qui nous empêche de rioUs arrêter sur la distribution d'Iphigênie en Aulide, le premier opéra de Gluck ? Elle sera pour nous comme une sorte d'abrégé historique, la voici : Iphit génie, Sophie Arnould.—Glytemnestre, la DplleiDuplant. —Achille,:Legros. —- Agamemnon, Larrivée. — Chalchas, Gelin. —Patrœle, Durandi Un peu plus tard, nous verrons entrer en scène dans ces mêmes rôles M11'Levasseur, Laguerre et la Saint-Huberti.

Sophie Arnould, aussi célèbre par son esprit que par son talent, a trouvé à notre époque un historien digne d'elle auquel nous renvoyons le lecteur désireux de savoir ce que furent l'art et le goût du dixTiun tième siècle. L'étude de M.

de Goncourt nous dispense donc de nous arrêter bien longtemps sur cette artiste. Il est convenu que Sophie Arnould avait de l'esprit, nous voulons bien le croire, mais cette qua= 332' ; -LE'C'MrJT '"

litélûl!à étëûiiédibCrèriieritûtilé'pbùr cféer éïe,'etjéeràiris''qu'il' y>ait?dàrissâréputâtibriplus de réclamé Idés 1 philosophes ét'dès jbûrrià ' listequé'de taxent; llsèmblé eii effet qûé' Gluclt n'ait pas 1 ériprrhèïïïèrit' tëriuià'éïlfe, Câï'àprésèlùl!àvdir/cbriné les rôles d'Iplîigémé étd'EurytiiCè ; ' ii-ffàliâWdonnlà-* c'ôûi'letb,meri't"pbûf 'Muv 'Lëvasséur,' ce dorit Sophie' Arnpuld se plaignit: du.reste avec: amertume. ; --.y-py-A ?f

--Elle était riéë;ett'1744i;ellë eritfaàîreizè anS'à l'Opéra. Sa voix'," partiilir'étâit'fiil1;rè's'!bëilev, nrtrësélëhduejét; son mérité'consistait" surtout dansiune expression touchante et une manière, déjouer:qui.lui étaitiperspttnellê.; ■;!;;.. :... ;.,,';;.- '■-.---Y:-- ,..;.'

'Lëgrbs'sôrtàitùnèmaîtrise,' eommelà' plupart de nos 1 Chanteurs'.' frâriçais à Cette ■-époque. Ala cathédrale de Laony Rebër et' Francœùr-' avaient distingués'a belle yoixj ils le firent débuter à l'Opéra le T<r mars 1674 dàns le* rôle' dë: Titan/ Légrds, doué ; d'ùrié voix sùpèrbé de iiàut'é-J' contre; était, paraitllj chanteur et acteur'Uripeu froid,'mais'au contact de Gluck il s'ënflâmrira et chanta fort bien TësTôles de ténor écrits pourlui pâiTé maître ;dâns une ïessïiïiird très élevée. 11 quitta l'Opéra 1 en;17S8. '"''- ■■"'■' " ' "'■ ■ -.■-,-<■ :-- • ■>,■:: -•:,■ - ;

"Gèliri"'était une bàësé-tailië on pour mieux dire un baryton qui suc.- '" céda à Cliàssé dans son emploi .Il créa les meilleurs rôles de ; basse dans les opéras de Gluck, et .en particulier celui d'ilidrapt d'Armide \

Gélin quitta l'Opéra en 1779. ?...,,,. . ,i. :,

: Rosalie-Dûplant était une de ces bonnes tragédiennes que: l'Opéra | comptait en si grand nombre.: « M-11* Duplantj disent \\e$\Tublettes; de renomptêp, estisupprbe dansiles.rôles à baguette etdans les reines,.;Une taille avantageuse,, une, voix de vaste étendue, un jeu plein denoblesse, s on,nejpeut guère: réunir à unplus: haut poirit

ces dons delà nature-et la perfection de l'art. » ■..,;;.-, ■■■■

..Presque, en, même temps que: ceux;-ci, on vit briller deUx artistes qui, avec 4estalents différents, eurent un grand succès à l'Opéra': Laine et

'MiiLeyasseur,:; ./s;', ; ■-... ,,; :-...:..;■ - ..'■ ■<■

Làinëlfut-découvert par 1 Bertoni quï, l'entendant crier de lalaitùé uri joui' 'dàris la rite,Te fît venir à l'Opéra: et débuter en 1770; puis il léTrtifM'd'école de chant et de déclamation et lui' fit refaire ses! vi'àisr débuts àj l'Opéra' cri '1773:'-Il' rie tarda pas à doubler, puis à remplacerLégros ;' il àvait'urie voix de haûtë-ébnlré; mais, à en croire ses cbhtériipbrairis,'il était' plus acteur que cliaritêur et poussait jusqu'au' WdifcÛIé' certains défauts de l'école française. Sa ■ voix était critifde!ët-"7ch'ôN%btâiife;'iïl"èbiaissâitâller''à dès sons de gorge et'de' QUATRIEME ÉPOQUE 3o3;

nezdnplus désagréable effet; et, chose qui se rencontre plus souvent qu'on ne pense, ce chanteur qui prononçait si bien et avec tant dey netteté le récitatif ne faisait pas entendre les paroles dans les airs. Il créa un grand nombre de rôles : Rodrigue dans GMmhpe, Polynicef dans GEdipeià Colonê, Licinius dans la Vestale* Il quitta l'Opéra; en 181f ; ;

M1le Levassent' était une belle personne à la voix grande ëf bien timbrée" à laquelle Gluck fit l'honneur de confier les rôles dJAlëéste ;ët d'Armidç. Bientôt s'a. gloire fut effacée par celle delà SaintTïùhërty.

La Saint-Huberty (Antoine-Cécile . Glàvei) était née en 1750. Après avoir chanté un certain temps.àl-étranger, elle débuta à 1-Opéra en1777 par le petit rôle de Mélisse d'Armidë; elle languit quelque temps saris grand succès, appréciée seulement de quelques artistes et particuliërernent de Gluck* Elle n'était point jolie, elle avait un fort accent allemand et certains "défauts que nous appelons aujourd'hui des tics; de province, mais elle travailla, puis, tout à coup, se révéla dans le rôle d'Angélique de Roland. A partir de ce jour son succès fut assuré; les pièces sentimentales de

demi-caractère, fort àla mode à cette époque, comme le Seigneur bienfaisant, Y Embarras des Richesses, furent pour elle de véritables triomphes. Pathétique au plus haut degré elle n'était point sans rapport avec M- 11" Fel, mais sa voix était évidemment plus forte et plus étendue puisque nous lui voyons créer, et avec un immense succès, l'Armide du Renaud de Sâcchini, rôle écrit dans le style de la grande tragédie lyrique française. Une anecdote racontée par Fétis nous dit assez quelle puissance dramatique possédaient ces chanteurs. « EnT783, pendant que la Saint-Huberty était en voyage, on répéta Didon de Piccini. L'ouvrage produisit peu d'effet pendant les premières répétitions, et déjà on s'empressait de le juger défavorablement. Messieurs, dit Piccini, avant de juger Didon attendez que Didon soit arrivée. »

« Le talent de cette actrice, dit Guinguené dans sa notice sur Pu> cini, prend sa source dans son extrême sensibilité; on peut mieux chanter un air, mais on ne peut donner aux récitatifs un accent plus vrai, plus passionné, on ne peut avoir une action plus dramatique, un silence plus, éloquent. On n'a point oublié son terrible jeu muet, son immobilité tragique et l'effrayante expression de son visage pendant la longue ritournelle du chœur des prêtres à la fin du troisième acte; de Didon et pendant la durée de ce chœur. Quelqu'un lui-.parlan.t-.del'impression qu'elle, avait paru éprouver et qu'elle avait communiquée à tous les spectateurs : « Je l'ai réellement éprouvée, répondit-elle, dès la sixième mesure, je me suis sentie morte. » Le mot était plus

joli que juste, car tout artiste sait que pour bien faire éprouver au public de grandes émotions, il est nuisible de l'éprouver trop soimême. C'est la théorie de Diderot, et elle est toujours juste. La Saint' Huberty créa Chimène de Sâcchini, les Danaides, et après les plus éclatants succès, après avoir été couronnée on scène, elle quitta l'Opéra vers 1790. On sait qu'elle fut assassinée à Londres avec son mari, on 1812, dans, dos circonstances singulières. Du reste, on trouvera dans une éLude de M. A. Jullien, publiée dans la Gazette Musicale, de curieux détails sur la Saint-Huberty, M.

de Concourt et M. P. Foucher ont aussi traité cet intéressant sujet.

Autour d'elle, a\ant et après, gravitaient dos étoiles de grande et moyenne importance, comme MllesLaguerre et Maillard,M'LagLierre, qui mourut à vingl-lmit ans, tuée par la boisson et les excès, laissa le souvenir d'une artistcd ouée d'une voix souple et sympathique. M 11" Maillard entra à l'Opéra en 1782 et n'en sortit qu'en 1813. C'était une actrice noble et expressive, sa voix était fort belle. Après le départ de la Saint-Huberty, elle brilla d'un vil éclat, surtout dans Clytcmnestre d'/phigénie en Auhde et dans Hécube.

Vers 1780 aussi débuta un chanteur que quelques vieux amateurs n'ont point encore oublié. Il s'appelait Lays et jouait le rôle de Pétrarque dàris un petit opéra de Candeillc, intitulé Laure et Pétrarque. Il'avait fait ses études dans une maîtrise du midi. II chantait à Tour louse en amateur lorsque l'ordre de venir à Paris lui' fut signifié ;■ il Obéit'et débuta à l'Opéra. Après quarante-trois ans de services il se retira' au mois d'octobre 1822. Voici ce que Fétis, qui a pu l'entendre, dit'de'ce Chanteur, qui fut un des derniers de la vieille école lyrique française :

« Malgré l'enthousiasme qu'il a longtemps excité parmi les abonnés de l'Opéra, Lays n'élait pas un grand chanteur; on peut même dire qu'il ignorait les premiers éléments de l'art du chant. Sa vocalisation était lourde, il n'avait point appris à égaliser les registres de sa voix, él quand il passait des sons de poitrine â ceux de la voix mixte, c'était par une transition subite d'un organe formidable à'une sorte de voix flùlée d'un effet plus ridicule qu'agréable. Il affectait cependant de se servir de cet effet qui, de son temps, faisait pâmer d'aise les amateurs de profession. La plupart de ses ornements étaient surannéset de mauvais goût; mais, malgré ses défauts, la beauté de sa voix lui faisait des partisans de presque tous ses auditeurs. Au reste, il avait de la chaleur et savait animer un morceau de musique. » On voit par ce portrait assez malveillant que Lays était; eommb ses pré» QUATRIÈME, ÉPOQUE ,3,0a

déeësseurs, un ténor: plus/ apte, à ,1a tragédie; lyrique qu'au chant pro? préniênt dit, , : ■',. ,',.,,,...;..■/-,. '--,', : ;î,-;,,0'':'

/ Chef on- fut comme basse ce que Lairié était 5 comme; ténor; Entré en 1779; à TOpérav il en sortit en Î882i JR était bon musicien et intelligent;; sa-voix bien timbrée sortait avec une excellente, émissionr Seû» lentent si Ghéron était;peut-être meilleur chanteur qnësès baniarades;, ilétâitimoins bon tràgëdieriîét/oril'aecusâitdé;froidëuruLafërinnede Ghérbn, bien) quayaritfquitté le-théâtrëi àJtrenteitrois ans; ylaissa; des;

1 traces brillantes de sompâssàgesurtout 1 dans' l'Antigonô; d!fBtÉpebm;6olonp. C'était un soprano sfogato plein'de sensibilité; maisiiliest danssà yieûn trait; qui marquëbiën quelles, étaient les tendances dpschanfjeurs de cette| écple> Pendant;, qulelle étudiait l«Lchant\.eila musique, sPusTa direçtipn.de Picpini,Tâugééj' Gûiçhard et Lays* plie; suivait assidjiment léscours de, jdëclamatipn i dp Mplé., Cpnt ans avant, Lully envoyait ses élèves; chez.,la Ghampineslê; les. choses n'ont donc pas beaucoup

■ changé.) ..:..,'-.,,., r!r -, ., ,. ;. .. t. ..;,..,-. ;

A ïcôtéi de ces artistes, citons MHP' Gavaudan cadette,: qui.: continuaitles traditions de -M' 11" Fel et semblait représenter à la suite; dp eelle-ici rppéracomique à l'Opéra. Nous, retrouverons, ce nom de Gavaudan clans l'a:suite de ce récit. , ' :

ha: Vestale est comme le chant du cygne dp cette époque; à i'Qpéi'a. Dansladistribution'j les noms de Mmo Branchu et de Dérivîs représentent une période plus moderne; mais ceux de M"? Maillart(la grande Vestale)v Laine (Luciiiius)> Lays (Ginna), nous reportent en.plein: dixhuitième isiëcle ; M" 10 Branchu chantait Julia, Pprivis,, le grand<-prêtrp.

:Mm° Branchu est, à la vérité, la dernière i chanteuse de tragédie lyrique de cette période, comme Lays en est le dernier chanteur; jmals onMt,rouy:dans. SQncbanf, certaines tendances déjà plus modernes. M."" Branchu, après avoir,obtenu le prix de chant ,au Conservatoire,

; : - ■ -■ :■-•■■■': '.--■'■ .*■ ■":■".■; Ï Ï :.y ; : ï ' ? ' •" ." ■ ; : ", • -■' ■' i ; s Ï ,'-.■■' s • r;V -', ; ■ :i'!'-w< 1 "j ' j 1 ' r.'*i\

était entrée à Feydeau pour y chanter l'opéracomique, ce qui semble indiquer dans le chant proprement dit une plus, grande souplesse d'exécution,, ignorée des grandes chanteuses de l'Opéra ; bientôt bn la ht débuter à l'Opéra en 1801 dans le rôle dp Didon. Non seulement sa ; voix était belle, puissante,, étendue et expressive, mais encore sa science du chant était parfaite, son mécanisme large et correct. Elle était tragédienne, et en même temps virtuose; elle travailla avec Gârat au milieu même de ses plus grands succès, et à pareille école elle rie pouvait que gagner sous le rapport de la science vocale. A en juger par le rôle d'Aleesle et à'Hypermestre qu'elle reprit, à en juger par ceux de.Julie et d'Amazilyps qu'elle créa,Mme Branphu a été la dernière 9£g --: ï.-irJjB CHANT; ■;

trsagédiëune'iyçiqup,,et enpmême: temps:la> première chanteuse drania-»

tiujie, dp l'Opéra.; . ;,-< ,:.r-,,::i-, ,:] :r, ;■■.', ,.:.:.-,.,::■;-,-. ;,

tepaf' mie singulière coïncidence, 7 MP° Brattchu quitta le théâtre Pâtoép'niémè: bù/ÏR/ôssiriiifarSâit'jbûër le Siège de C'orihthe éri 1826. Le Si'ëgë dëiCôrinike est! polir nous -iiné date; c'est'! à''que !çommérièe'% i'0;pérà>là;péribdei'moûërne de' l'histoire -dltchant, 'dont'-ribUsnous occuperons'dans;lë'ehàpitrëfinal». La-distribùtibridû SÛgede'GorMhë fi9fisldbftriëpM>,< 1 Cinti'(pluslard; ''W* Damorëaù); Ce nom 1 est pour âirisiidiWsyribriymé'dë'virtUbsitëi A partircdëFëntréë sûr nôtre'scène ly5?iqûe>'d'urie chànteûëëlégère de• ce-gèiirév les ' cbnditibtts dû' chant Sont changées- ët'noûs devon's: dire âdiéuàla';vieille tragédie mùkicalë; unCpéû lloûl'dë 1 peut-être- niais 1 remplie de' si!admirables qualités; pour abôMërlë drame moderne plus 1 italianisé et/ qui exigera' de nb's.charri té'ursnioiris'de prbfbrideurJdàùs 1 l%xprëssionyiriàis aussi puis" -defsôuplè'ss'é-!dâns le'ehànt etrune-plus grande coririàissarico dëTàrt'vocàl. '

Quel que soit le génie d'un homme, une révolution comme celle opérëepar Rossini rie; se; fait pas;sans avoir ëtélbnguemeritpréparêe ; et!, ls''ilifaut le dire, deux choses ouvrirent les' voies au novateur: lîopéi'a-comiqùe apparaissant sous forme de éorhédie à ariettes; ou, pbuîr mieux dire, de vaudeville, pour se hausser jUsqifà l'opéra, avec des œuvres ; telles que Joseph pour n'en citer qu'une, et l'influence intermittente; mais ■puissante, desiltaliens ,sur le chant et la musique

deS'iFrànÇ'ais;"'"' .= ";> !i'::'! -y ''.::.- :.-■•■. ;/:-■'■ :.- ■ ':.:.-.;. :■::;;

JlfiÙhé'liiâtbiré de Topéra-comique est encore à faire, et ribùs n'avons jïà's Tintéhtibri d'é ébriiblèr céttélàcuné, iriàishbus 1 rie; pouvons "suivre lliis'tbi'rë 1 !du chant' français sans raconter succinctement ' l'histoire 'de iibïrbnèbc6ridë"scërië lyrique. C'est là qucTè chant proprement dît IroùVà 1 placé1,1'bieri'plûtôt qu'à l'Opéra; qui s'était réservé le monopole de1là 1 tragédie "et' clé là dèélàiriatiori; Des -diverses'péripéties:'d'c' ce tliéâti'é'iio'us 'n'avons' fieri à' direct notre intérêt' doit porter seùleinëiit sûr 1 l'es'différentes formés vocales que les '' musiciens ''employèrent a diverses époques sur cette scène, qui fut successivement Théâtre de 1.4ul5©Me> Comédie Italienne;: Fcydeaivet. Opérà-Goinique. ; j , h

•D'âhVl'histbiréde Tbpôra-ebhiitpic l'-arrivéë de Rossini est aussi 1 une daté. 'Dé- ihêïhë que les* Ti'oqiteùrs'Ûe* Dâuvergnc iikliqùcht, après1Tés vkûdév4lll'ès'C!lîan'tësib1ë! laFoirë', là prehiièrepéribde db nôtre'véritable èprà-'cbtniqûeî'dë'

accbëntuéf;iriarquè':!conimë-!ûnë:dat:e',nouvëllë;' aussi nous arréterbnfrnous au seuil de l'année 1826, sur ce jour du 10 décembre 1825;'aVànt d'ftntçridansl'ppérpomiqup francfiismoderno,, ;,;,, j; yt ,y,,,,, <r QUATRIÈME ÉPOQUE 337

On sait quelles entraves rencontra' la musiquede d'emi-gerirelor/àqûë des compositeurs qui brillèrent dans la chanson et le coupiet'se'mr-- r,ent en tête d'adapter.ces couplets à,,des,ic,pm.édies>i.Cette histpii;e:pst. du domaine administratif,, et .nouSinyir,eyien;dr.ons/ipas>

jP,isp,nsos/eule4 me.nt.que::celui.iquiippusseraitla,jÇuripsité jusqn'àifeuilleterjles, npnii breux:.r,ecueilsj;de:,ppupiets deJaiFoirp <queïppssèdeTaiBibliothèque national e„ y, rencontrerait, un,e, immense : iCief, du; caveau; prpdigip.usprment riche, en.cpuplet.s,,0yjfs; légers , spirituels! ,;et marqués iàUsbbn coin, de notrelangue (musicale ifraw

trace, de; chant proprement dit. C'était cependant yërs; îee-imême temps que, l'Italie produisait déjà- des: opérasTbouffës yraiment,dignes,du nom d'opéra-,-, et ayant; ;même, .qu'une troupe, italienne; yîntqà Paris,:lésvSapff ports,artistiques étaient.fréquentsjentre'«les:rItalienSjet;)les,,eompQSX'r teurs français.; Ces i.nfluences.ne.: deyaie.nt; pas, .rester, inutiles, ';, .elles j ne tardèrent p,as, ; à , ayqir. ; leurs résultats ; pt bientôt: >naquit en j sFranCf l'ppéra-comique. '...,-,

"li"; : ..■......":•■'. y.y :l,••.■;'■■ : ".1: .-::,:,::..,. ':: C- ';! l!,!;... PP. iP"- PA\' l'jl)},!

Au point deivue scériique : et musical, on sait quelles; furentles>êvoljUtipns de cet art, nouveau. Depuis les: Trogueurs. de iDaUvérgné let les œuvres Italianisées de Duni jusqu'aux partitions idptPhilidoret Gréryi l'idée, mélodique,,était bien courte,Te développement i iseénique de:la comédie : à ariettes, bien, sec et, bien, -.enfantin" ;. maiSj, !àui point) de vue vocal,:, toute cette: musique avait des souplesses;-et idesjngnâces que le chant de l'opéra ne connaissait pas. Bien que joué sui\ lai scène où avait brillé Rameau, le Devin du Villaqe, véritable:vaudeville, était

,it::-i: :: .,,--, .-- :,,,: :,':,--,:,:.;: . ." ,::. ; ! y. .:■? - i, .:.' :i j ; : i , \.r :., : J. u,-,u f '-,? J

leftype dp.ce genre, pathétique,, gracieux etipxigeanjt dpSj planteurs une certaine connaissance de l'art. Plus tard, sous pe, rapport,,,Je #eserteurdeMpnsigny est plus remarquable.N,pn seulementfe.musicipn a' conservé cette merveilleuse, justesspi d'expression, sans laaujçlle, il n'est

pas de .maître français, mais il a élargi la phrase; .desairsjtpls que,celui d'Alexis exigent des chanteurs plus.expérirnentés eufoêtrje qup lecpnçertp vocal le, plus hérissé, et cela, sans préjndeejd'un r.pel Merit jeteur,, ; . ..,;,.. .si1 :„,; :,,,,, ,lKi, ,'.,,,,..y. yppyyih Avec Philidoret-Grétryi'lb style est plus serré ;;«ruri' a1 une profonde connaissance dp.son.art;,,l'autre .une,plus grande:habnetérscéni,que p.eut-êtr,e et ,une. plus,, forte,nourriture, italienne.-, iLes,,airs-| spnt.bipp faiits, bien,développés, ettoukçommp par.eptpmplelesplëndildptriépi;- tatif de Tpm Jones pu l'air du Jfeî'ecAa.?-i?ermn/,:mo,ntr.e,qupllp.yariéfê de connaissances deyait avoir : à cette, : époque ,1e (.chanteur, ditd'ppérar

CP,miqUP..i ■■ y\ .;. =(i-.i -.-i ■-.--. A-.Phl ■■■liliu, i .:, ! i,.:..; .1.1 c yy>y

La suite de Rameau et'do Gluck'né trèuvà'pas place sëtilèiriérit àrÔ'pé'rà àvôc'Sàcchinï et S'âliêri','' 1 mais bien aussi' à l'Opéra-Cbmiquë, où nous voyons entrer en lice les grands maîtres de notre art qui, rompant:.définitivement: avec la comédie à ariettes, élargissent leur cadre pour, .arriver jusqu'aux élévations lyriques de l'opéra, et finissent, même, par ; mélodramatiser,> YopéraTCbmique , de Monsigny et de Grétry : c'est.iÇhér.ubinii avec, Lodoïska et le&)Deux, Journées; c'est Méhul aVéë -, Joseph; c'est Lesueur avec la Caverne etc; Chez tous ces mâîtreslë,: chant devenait dramatique et prenait une importance et Une variété que nos'vieux chanteurs d'bpérâ rie 'Connaissaient pas'.

Jïn,même!temp.s,iun: grandmaître était apparu; jl avait nom,Mozart, , et malgré le masque ridicule sdOht rayaient affublé 1 es faiseurs: de pastichés} tels, que vLachhitz et : autres; nos musiciens l'avaient bien re connus /Son. influence, sur notre style vocal fut immense. Ce. fut à lui quéiNiColb, Berton, et même Boïeldieu; empruntèrent d! abordl,e: meilleur de leurs formules. L'œuvre de ces maîtres était moinsidramatique ; poufoêtreique celui, .-des Méhul et:des Cherubini;. on peut, dire que c'est souventdu drame à fleur de musique,: mais est-il une école, qiii ait mieux

possédé la,justesse scénique, qui ait su rendre avec plus dei bonheur et-de vérité les plus charmantes délicatesses de sentiment? C'est aunom de Boïeldieu, nous l'avons dit, que nous arrêterons cette ; rapide esquisse de l'histoire de l'opéra-comique; Dans les œuvres dp cette école, enlisant les partitions de ces maîtres, il faut bien vouloir feriher les yeux; pour continuer à prétendre avec Rousseau que les Français n'ont point de musique et né peuvent en avoir. Pour qui sait lire'et comprendre la musique, le fameux urlo francese, rappelle singulièrement le tarte à la crème de Molière.

La naissance et le succès de l'opéra-comique ne fut pas le seul effort tenté par les Français et parla France pour jeter de la variété dans notre art et dans le chant.

Les cantates, que noiis avons étudiées au commencement de ce chapitre, trouvaient un public et des salles où on pouvait les entendre;; la musique religieuse avait aussi sa place en dehors même, de; l'ëglisej et ce fut.le concert qui offrit ces précieux débouchés à la musique; et les concerts du dix-huitième siècle; sous quelque nom qu'ils, aient'été désignés, présentèrent même une variété* un éclectisme; dàhsTe; choix des- chanteurs et des morceaux qui ne fut pas sans exercer une grande influence sur notre école.

Tes amateurs des dix-septième et dix-huitième siècles s'étaient bien des fois réunis pbùr;exécùter dès œuvres qui leur plaisaient; mais ce QUATRIÈME. ÉPOQUE 3'|fl.f

ne.fut que vers 1722 que fut fondé le premier concert régiilier, celturî des Mélophilètes.

Bientôt la marquise de Prie, aidée dû financier Grozât; ouvrit Mûri autre èbttcert appelé des Amateurs; les deux; cbricërts' devaient jouera danMë'mêmè temps de Pâques; au moment dùT'Ôpérà était'fërméz/Lé;» Concert des Amateurs fut ouvert léT8 mars 1725; et voici ie;prb'gràrtmîë'■"•

d'bÛVërtûrë î ■"> ■-'""' ;-".'; ■ ÀP ■'•-■.''-'•-.'■ yp PP.; yy-"--y\ ':.-,:-. './UsM.

« Une suite d'airs de violon de Lalande, plus un caprice et un ÇOK- ,. fitebor du même auteur, puis un concerto de Tbrelli. » On voit que ' les' étrangers avàiënt'aussi'leûr part à ces'agapes musicales; ;Le 'COheërJb spirituelfUt-suec'essiÀ'emërit'' dirigé' pàr;'PHilidor;! M'ouret,''Roy;er;:Gaviri'' niés,' Gossecv On y entendit*! les' ' plus ' remarquables: ! virtuoses) et iës 1 i I meilleurs chanteurs; de l'Opéra et des; ItaliensU'Ce futlë'Goncért;6piviis rituel qui fit connaître au public les*syriiphbniesi d'Haydhylè Mabdt ëef Pergolëse; et Ubus n! avons' point à 'détailler les aventurés;de'éette-î institution musicale:. 'Mais raconter l'histoire dû chantJen France saris»'! dire au moins quelques mots des-CCncerts' -où; séi sont' faites les Jmariit' festàtiotts de fart qui nous occupe pût été laissermnë lacunë'fegPef' ' tâblëi'Lës origines du concert spirituel ont '■■ été du; reste râCoritées 'biendés fois;'et; en dernier lieu, par M; Blondel; dansla Gérohiquê>musièaleA

(187.4;). >' ■'■-' -"'!.'j •:,,:..::■.:)'.::..! 'A, v, J : .)>i H .1 -,h - :, P\ i ï(>,'.-.:. Il Il \lïs

i :.•; :::. / i!' :■:::• ::1 ;: ' ■•.,■::,.■.,-.■.■..;: i .-'jî, ,ri i :-,,'. i' :j i :; ;.r ! i y, 't . -, î iJ-aîV :"i J.i -r s.-j

D'autres concerts, comme celui des Amateurs (1770), celui de la Loqé

•-,; -.:.:;. ,,:-,:.'■.,•' :,;;, .',yy ■■ -y, ,y v- ::,: ;,-..<>; yy.i'y, /ii';v --'A ' v'Mfvi'ii

Olympique, qui fit connaître un grand nombre d'œuvres d Haydn, furent . aussi fondés au dix-huitième siècle, et ne contribuèrent pas peu a proiii.

py-mnr; -.-.-..-.-. -'-. ,-:.'..,-/:, ;,:,',,, ., • . ■■;! jMMiii'r J;! "[iffl:)I!i:.:i T) ..'fil

pager en France le goût de la musique et même du chanti , ,

r ° ° -r: .y1,,. ,',-,,,.......; v. -.,VM,\ 01 Jn--:!i'i-i-ilh.i

Ces concerts donnèrent, non seulement de la notoriété aux œuvres

::'!":';.!::.' ." .:fï:i:. ' v'',.!,,!... ,--,.:, t i -V ; ■ . . i":- ■•, I ..[■■;

-,:: u t;,'-.! i;(ï ï;, I

instrumentales. aux instrumentistes et aux artistes français, .mais ofl , y entendit aussi, comme nous l'avons dit* plùsieursvirtùoses allemands i et italiens. Parmi les soprani, il faut citer M'"0* Frazi, PiccineUij BigliariiFarinellayGiorgijjFarnesiv lacélèbiîe In'glesinai(Cécilià Davies), lâTbdi et la;Mara,i;quiéxcitèreht des bàtàiljesipi*esquè'égalés àœéRès'i desGluckisteset des Pipcinistesj et d'autres'virtuoses 1 moins 1 illustres1.* ' Parini les soprahistes hommes qui se firent' entendre; au concert' spiri- ''■• tûel',il faut- cit.ér le célèbre Cafarelli;; Guadàgni; Arbanèsè, PellerifiO;»' Piozzi; Amantihi,; etc. Les ténors furent de beaucoup moins bienipartâi' gés; iCépëndantïon y ièntertdit Ajuto, Nannini; Davide Lotti,'l'Allemand Raff; parmi les barytons, Ghiardini. Nous; savon s queTesibasses de;K

l'école française brillèrent, au premier rang dans, l'histoire dû Chant,

(i;)jti .iiTiH-î-i .-■>!•;-,i- -nii-...jni- ,Mt. |-i nm-miv)-.-yA\i <.-.:b >ruy>H\iaa ?.od aussi les étrangers se risquèrent moins au concert spirituel, cependant, nous .trouvons.enporie .d.ansTliste Rpypdinp, et l'illustre Fischer,,uni. fit longtemps les délices de l'Allemagne, ,. ;,,,,. -,.'.,

'■■■ i-Unéàutre institution, celle dû Conservatoire, doit être mentionnée -ieij'-àû moins pour mémoire.;;En établissant l'Opéra; Lulli;avait pensé, Jéfeavêc juste raisôri, qu'il devait placer près de son académie, et comme J %rihéxe::d'ûtie bôrihëscëWe 1 ïnusicâïe, Unëécole chargée,' nbri seulement 'dë'prépàrér'pbùï le théâtre des' 'chanteurs déjà 'dégrossis'quéies iriaî'tiiisës,

1 ainsi'que nous l'avons'viiplus!hàlit, envoyaient 1 à l'Opéra; 'mais ■'■- 'àù'ssi' d'é-1'formel" de toutes pièces les voix' naturëlleihérit bien douées

'qûè lè'!hâs'ard' permettait'îdé découvrir; Cette sorte'd'é'Conservatoire A fut' instituée sô'ùsTè titré bien

significatif: d'École de Chant'etj de Décia! ! hnatibn} La ' Lërdchois 'reprit Tidèë si pratiqué de Lûlliy et à ■ sa sortie ;:'déTOp'érà, êrii f698;'ouvrit, rue SainfcTîottôrë', une école de ehaht et '-'de''déclamation !qui;; fermée-en 1726;' forinà différentes bbhriès'élèves, '"è't entré autres 1 M1'*Aiitïer';i! '-'"■''-'""'!'' ■"-'•- — '- :.-:- ■-■■■\q''---w•■-. .o-T

L'écoie de Lulli ne tarda pas à renaître, et à côté de l'Acadérriie | royale de musique, rue Saint-Nicaise, bn vit s'élever une |sorte d'établissement d'éducation musicale, dont l'organisation n'était pas sans rapports avec celle du Conservatoire qui fut créé plus tard. Cette êeb'le'pritle nbln de Magasin, parce qu'elle était située dans les maga'siris 1 mêriles de l'Acadéiriiô'royale, et les'ôlèves femmes s'intitulèrent : ' FiilesduMdgùsin'. C'est pour le Magasin que Rodolphe écrivit, eri 1772, làsérië deleçons connues depuis sous leriorti d]èSolfège de Rodolphe. Le Magasin cbriiptà parmi ses professeurs Durt, Dèlacosté," Deshayës; etc.; 'ëh'fiÛV en 17ÔÎ; un arrêt du 1 Conseil, relatif à t'Opéra,' établit une ëëble 'd'estifiéé à'former des sujets pour ce théâtre. "'" '

L'établissement de cette école était dû à l'initiative de Devismes

du Valgay et de Gossec. Les frais de l'école étaient couverts en partie

; t!par"ûtiitïipÔt!dù timbre établi sur les œuvres de musique; L'èriseign'ëmërit

dû Chant était Confié àPicCirii,àLariglé, à Guichârdi L'école

fût établie' d&ris l'hôtel des Mérius-Plàisirs'dù-roi, qui servait àlorsâûx

,'répétitibns del'ÔpëraiEllè'fut ouverte lëlàvril 1784. LôT8 ayriI1786,

* 'elle dottnait'sonreiriiër exercice'public.'qûi servait'd'ekamén pour les

câlididàtsarixbla'ss'es de'ch'àntJ Oh y joua Roland, de'-Piccini.' Un curieux

°'ràppbrt' de Gossec nous proûvëqùc les exercices ne discontinuèrent

iJp'a's jû'sqûJàlà Révolution, et, en 1792, On fit même chàriter des' élèves

devant' des commissaires'jde là -deuxième législature, probablement

.,;PPUr,,encourager; celle-ci. à protéger un établissement que ses. origines

utmpnarchiq,ues semblaient aypjr condamné d'avance. Ge fujtenipffetl'anji,née

suivante, en 179,3, que, sur l'initiative de Sarrette, lejGonsfrryatpire, QUATRIÈME'EPOQUE !"3'6I:

'àpji&WLnstituttniMèalï fût'lrJébr'gànièëùi/-ûti,nb'ùVèàÏÏ:-,pîë'd/ëàfts.tn;-

ger, au fond, grand'chose à'l'école dbrit nous àVbhs-parlépïùsi haut,;

:-i saufquespus;.cpuleur>,de:prépaner> des inusiçiens;jppuir deéîéjbeerjdes

,;fêtes; nationales etjpppulaireSj|,pnj augmeritaiconsldéâblemput e l'im:,pprtance

des ; jetasses, ;d!instruments.i Le-.■ S;* août,439Sn(ifi;ïtJi§.TOidor

ovanv-IIJTa--: Convention rendit, unelpi qui:supprimait! lËcaleidjChant

ptide,péçlamation: et l'Institut; national, etilPréiablisalljtpuSjfdpux

.wus-le.nomde Conservatoire, fa

. à six.cen.tsi élèves,des deux ;spxes,; choisis :pr1opoijtipnnëliem:ent;;.dans tous les départements. Qn y comptait ;trois/prQfesseur,s deiyo,Gplisati!3P, quatreAde chant simple, d'eux; de chant de;çlani.é;

En8$Q/un;nouyfe,âu règlement vint; fixer ; d é finitiyernenti l'organisationi duGonseryatoires, On ■ sait, -malgré, les attaquesInjustes,,dont,elfe,aétéul'pbjpt, lestjServ|ç,es que; cette institution, a rendus ; au, pays, et. à, la. musique*-, \ Il rn'eptr,e. pas dans notre plan de raconter l'histoire du Conservatoire, tâçhp. que M. Lassabathie a remplie avant nous d'une façon très suffisante; mais

'.:..:':'-/ ' , ; . ., : ' :,. , - : - r , ■:■"-. i",ï 'H'-' ■■'-'<;;(V -A' •':''"> J

nous ne pouvions sans nésligenCè, en racontant l'histoire du chant, omettre de dire de quelle façon fût fondée l'école qui,,, après tout 'et malgré tout, est encore là vraie pépinière de nos chanteurs frariçais;

Jusqu'ici nous, ayons été;,' auv.résumé, assez;.exclusifs. Npus,n!avo;us tenu,; pour, ainsi dire,. aucun. comptei de l'influence; étrangèiip, sur- l'art , du,chant,français,; ;c'est ià peine si, quelques, allusions, y ont .été faites en passant. Cependant, dans pet,intervalle dp, deux siècles, idqntiPpjas vpnons, de .résumer l'histoire, les; chanteurs étBangprSjpurent surdes nôtres, en dehors de l'Opéra, ;une influence, considérable,, etiOnjjpeut dire que notre opéra-comiqup a dû sa naissance, sinon entièrement, comme on l'a dit, du moins dans une certaine mesure, aux œuvres italiennes et aux virtuoses qui en. étaient les interprètes. "\ '../' r

Castil-maze,,cet,historien fantaisiste iqui aimait àijonglpr ayeea,les , faits étales travestir; au profit de certaines thépries, qu'il çryit; originales, a raconté l'histoire! de, l'opéra, italien, & Paris.. Son, injuste, prétention contre notre musiquel'aassez, bien'i servi, dans,;çe, sujet;,,car, ..pour,-écraser sous le poids de; ses sarcasmes,,1,'écplp. française, .dont ; ;il a méconnu les; mérites, il a bien fallu qu'il,prêtât quelque .attention ,.,,à l'histoire de l'école italipnne en, France,., Nous, lp,,suiyrpns;dpp)C;!en ; .quelques points,de son livre.rfeTî .être iqup les autresouvrages,, qu'il lui; a; plu .d'intimlpr1./«s(o?res,;ij.;ù}j

zt''« Le 14 décômbreil645j Mazariri âvàiffàit joûervàû'Petit-Bottrb'bri-iihe '-sorte!d!opêra de demi-genre, où le'bouffe se

mêlait au 'sérièù!X'iètiui 3àVaitvpour-titrp v-Festa-'teàtrale-délia' finta Puzzdî Les' paiiblèk;;étà;iënt

de Stïozzi et la musique de Sbcrâti. Le mouvement était donné,' et les représentations continuèrent jusqu'en 1652. Certes, cette musique n'était guère du goût dû publie, et Saint-Évremond riôûs apprend que les Ghantëurs italiens n'étaient 'applaudis que par lesflatteurs du - Cârdiriah Cependant leur influence se fît -sentir malgré tout. Une rioU* Vélle trOûpèfut appelée en 1647, et elle chanta'Un Orfeo e Eurydice,. musique de Rossi.; Orfeô, qui servit un' peu de champ de: bataillé aux ennemis du Cardinal' aussi bien qu'à ses; amis, eut du succès/ Après cet opéra, on eh fit jouer plusieurs autres, parmi lesquels Ercole Amante et Serse, de Cavalli. Sersé tient Une placé importante dans ribtre histoire niusicale; aussi tenterons-nôus de donner rapidement une idée de cette partition, dpntTa Bibliothèque nationale possède une magnifique copie.;

Considéré aupoint de vue purement'-vocal;.le Serseest Une tragédie. : mêléeidè comique,: dans laquelle:l'art de la virtuosité tient Une placé beaucoup,/plus; importante: quedanslesiopéras français nés quelquesanniéesplusi tard. : Derrière la note écrite; dû reste,-ilest bon desup-, poser les! ornements et. les traits que; chaque.artiste ajoutait à son,,

rÔlevn,,;. ..i ■;.:,, •■; : ,.:: -:- ,,.-:■.; ■: : - .<-.- : ,, . ,. ,,;., - . .::,|. -.,-.

D'è'slê'prënïièr'acte,' riotis trouvons un grand air de Serse'U ûri seul'' mbifvem'èrit;é'crilpbû'rliasse; cet âii* est assez brrié. Dans ce; genre;les 1 traits et broderies appàrtiéhrierit surtout au soprano Romilda. Du l'esté," le nombre,des acteurs, était considérablej et eii: voicila Uste, avec le,npm dësi interprètes;,.d'après;la belle copie faite par Foisard ; en.l:695::;,,': ;; - , . " ' ,, ' ,

XERCÈS . , . . Le sr Bordigon.,,

'.,'■ ARSAMÈNË. , . ,. Les? Atto. :,„,.,'.

ÀRIODATE . ... . Le s'Taillavacca. ,

SU' m 'n-i;!'! '.in u.' :: !:'.;;:. -::: .-', : .'::■":'; :-: • '!' -.::,-•:.::-.: -.::.; '.■■:■> rr. y <

ROMII.DE. . .. . . M" 0 Anna;

ÂUELANTE . . . Le sr Melone.

EÛMES . , .. . Le s'Zannetto.

. ÉLVIRO , . . . Le sr Chiarino.

AMASTRIS , . . Le sr Philippe (frère du s'Atto).

,:!ti;i> Jci-iii'-r: liiil ..J'T,j --::•,;;-,.:;:;.<• , * /, : ■■;;,,- ■■■i\ .y.): ;'.: ■',.', !■: : ■!: r.if'; I

ARISTON. . , . Le, sr Absalon.

-!.;)['JHjJ.':l I i j .--i'i iii.iii ■■■■A' ,-•,',;::: ■:;', '::..,:; :}s,,;:- >.■ :.':::,::>,,; . - : !i, J ; i::': fil

PÈRIARQUE . . . Lé sr Pichini. .

r:lllni'i,i,i ■-:■:,ï . ■■■ .f'ii;!:r. ', -:;::! -,: i.- . .- :.;,. ::;; ■■• . ■: : :• : : ii:,i -:,i,i!<:! ?il'.ii

Dansl'iès' ensembles', duos' et triés' qui sont ûri:peu'élémèntairèis; [: il est vrai, mais qui existent cependant, le Compositeur aime àsse'zT'a1'' forme,dialoguée, comme dans le duo du premier apte ; .dans Celui d'Ar,- samènë et Xercès au second, : on trouve un ensemble note contre -note , QUATRIÈME ÉPOQUE 363

intéressant ; ce duo est coupé par unair à roulades; et cette forhierië se retrouve pas dans les œuvres qui suivirent le Serse. Un très joli duo ayec reprise, d'une bonne facturé et d'un excellent sentiment mélo» dique, une charmante ariette et un duo en canon, indiquent que Cavalli: ; était un mélodiste distingué. Pour la facture vocale proprement dite,' nous trouvons déjà l'air, soit de déclamation, soit .fleuri';.: dans la scène V,Romilda en chante un intéressant, et celui; qui ouvré le second acte Giala Tvomba est un desi premiers.modèles de ces airs de tràmpettëSy qui furent si célèbres au dix-huitième siècle. ;

Nous rie rendrons pas compte de Serse, comme d'un opéra nouveau; et morceau par morceau; mais' nous ri'àVbtts pas

cru inutile de ttoûs arrêter un instant sur cette partition, d'un hautIntérêt historiéue, qui appartient à la période italienne, pendant laquelle l'expression était encore fort recherchée. Sous le rapport de la facture vocale et de» la variété, elle l'emporte; à vrai dire, sur nos;opéras français et surtout sur ceux de Cambert; mais Lulli égala et surpassa plus d'unefois cette' œuvre, tout en, gardant la forme, la Goupc et la langue' qui lui était.- propre. Tel qu'il est, le Serse de Cavalli se rapproche encore plus des ; premiers opéras expressifs italiens et par la structure et par la variété.: des morceaux, que de ces sortes de pièces de concert, ppmpeusemenjt intitulées opéras et qui au dix-huitième siècle fournissaient aux yirni(! tuoses italiens l'occasion de déployer leurs talents. . ..... , ;,,,,

A partir de Serse, il ne fut plus de divertissements ou de ballet dans = lesquels un air italien,; léger où sérieux ne trouvâtavantageusement sa place. Par des raisons qu'il est inutile d'expliquer ici, il se passa un' long temps (de 1662 à 1729) avant qu'une troupe italienne reparût en France, sur un théâtre. Mais le coup était porté, cet art étranger avait troublé nos amateurs et nos musiciens. Les relations musicales étaient plus fréquentes dès la première moitié du siècle entre nous et l'Italie. Tantôt c'était un musicien français ou un dilettante qui voyageait au pays dit de la musique ; une autre fois un virtuose chanteur et instrumentiste italien passait les Alpes et venait chez nous chercher fortune. Nous avons vu, dès le commencement du dix-huitième' siècle, l'effet de cette influence sur nos compositeurs, particulièrement dans les cantates. Campra semble avoir été, après des maîtres presque italiens, comme Battistin, celui qui s'est le plus italianisé. Les recueils d'aii'ssont.remplis dp morceaux où la forme, italienne est imitép.e bien près. , ■

C'est de cette époque que datent ces; discussions sur l'école italienne' et française, vives jusqu'à la violence, niais 1 fécondes en bonsrêsultatsi Ohiàfort écrit sûr les fameuses querellés,' et si elles s'àpâisènt à peu: près aujourd'hui, de ce CÔtë'dû'mbiriS, c'est qùte le Combat a cessé fauté

dë'cbmbattârit'sdâris le C'âmp; dès Italièhs; Les premiers ebùps furent pbrtës'dës'léiriiliéu dûdix-sèptièrfle'sièélebtiès dpùscûlës de Sàirit-Êvr ëiriôn'd 'sûr'iJbpëràëû!iréstèrérit-ômméiUn vagué écho. Erisuitè'virit la graridëâtMMlëqùi'Gbrnmëricé'âVeclédïxyhnitîëriie Siêclèy ët'dbht le PtiMllëleW&FrànçaïsP et 1 des'Maliens'de' Ràgûëriet, et là réponseau ''Parai-•; lèdèdë'Yi'ëùvillë dëLàfrenëùsè iridiqûërit les péripétièsprittcipalës. Plus' tàM c'est la fartieusë querellé' des Bouffons, et RbÛsséàU; et Ràmëâif et Grimnl brillent'parmilés lutteurs liés plus-âen'ârriôsT Àvéë Gluck et Piccini la bataille se rallume plus ardente que jamais ;Tbrsqùë ftbssihi vient, eri .France,, Ip, parti français;.-avec -Rerton etiLesueur.enitête, reprjendleSîarme.s et;pp,mbat,lebon combat; Le feuivayait jamais,cessé et.nps,compositeurs ;s'ét,aient servis,de leurs; propres armes pour .comr b.attreles iétrangeris, ou, lês-sputenir au nomdu progrès. C'est ainsi que Gr.é.try, hp.uffpniste,enragé,s'amusa, dans ler/ugemerttideMidas h mettvê en, regard;Ië chant;français, et le chant italien, riant fort de Marsyasy qui chante à lafaçondes:/iMr/e«?«*deiropéra, et chargeant Apollon luimême du chant fleuri à l'italienne. Philid or, le: grave Philidor ne: se fai;t ,pas faute de gloser siirce; sujet dans le Sorciem Plus.-.tard c'est.Méhul qui écrit, pn dérision, uni opéra italien, l'Irato," et, singulière méprise il qn fp,.prend au, sérieux» Avançons plus près encore nous trouvons Halévayecle-eanted'Avnon, Adamdansvingt endroits, Ambroise ThoinasdansleC'puisles opérettes; en foule ; partout c'est; lemême prpçés .plaidé délaçons différentes. Une des plus amiusantes charges dp vce genre, pstun iopéra ,de salon intitulé : Ylnçe.ndio di Babylonia,, où un, amateur, M»,Fe.ltre, ;s'est moqué avec, infiniment d'esprit, et; de; verye des opéras sérieux italiens, et des habitudes vocales des virtuoses ,d!oiw tre-monts.

La longueur du-.procès né semble prouver qu'une chose, c'est que iëSjdeux partis pourraient bien avoir raison ; mais nous n'avons pas à juger, une querelle qui a aujourd'hui changé d'objet, notre devoir est de constater;; nous constatons.. Deux écoles de chant sont eniprésence, nous avons bien assez à faire d'en montrer l'histoire, les

tendances,! les efforts, et les, résultats. En 1729, une troupe italienne conduite par Luco Papirio vint chanter à l'Opéra quelques partitions bouffes; mais, malgré quelques succès, l'influence de ces artistes fut presque

lijji i.l. . ■ Il ;. '-::.: '■■'■■ ' ' ' '- ' i ■ ' ' ' • ' ' ■ '

négative. .

lln'eri fut pas de même de la campagne de 1752 qui dura deux ans.' Une troupe, en tête delaquelle on vbyait la célèbre Tortelli et'la basse QUATRIÈME ÉPOQUE 363

Manelli,,vint chanter le 2/abût-iflS3):-,!et'T'on.,"-,s'ait'.;.ave| Bc.qùel.'-supç!fes,4» ServaPadrona dePergolèse, On peut dire que cette partition;:ouvrit, lpsyeuxà plus d'un de nos maîtres et entre autres, à .Grétry, qûijdli, resté; avait déjà entendu desItaliens en Italie. Le éhanîflyriquefTançais, à l'opéra, se ressentit peu de ces ; .aimables. .fantaisies-.bpûffês, et jnous ? ayons.yû pourquoi ;,mais, notre opéra-cbmiqùe.gagiia,,énpçmemp.t, .et, au point de vue des idées,, .et, au point de, vu? dû > style ybçal,\ aucypisiir nage des virtuoses .étrangers;, Pendant deux, iarinpes, les /Oeuvres, de Lattilla, de Lep,, deTpmelli, .de Sçarlatti.fuijënt .-'.jp.ué.es.-. ayec .succès pâife des: chanteurs qui s'appelaient Mariel{i,N,Guerrieri;,;Laz?arij,ilps démoif-r sellesTonelli, Rossi, ptc. ,-, '.y,.y.,. ,,;.• ,,,,;',;?,;-, .,,... ./;;;,y,>,\ r\ uvî'.".)'.]'-

: Nous verrons Ûànsle- chapitre suivant; quel;était le cai'àçtère'de cette' iriusiquë; au point de Vuë'dû dhant, qu'il rioUsuffisè déïé'màrqûôf'ici 1 que de ces opéras; passun n'était sérieux, et que si rtbfi'ë publié'et ri'os' compositeurs purent alors avoir Urié; idée assez'éxàetë;dèccé:qtféïâïén% les chanteurs bouffes ënTtalie, du moins ne purënt-ils savoir' cé'qûë' devaient être les grands virtuoses,'qui au dix-liUitiëm:ë'siëélè''parc'oùrurent'l'Europe entière 1, excepté la France; ' Gependàrit-Va1'guèVré'dès Bouffonistes était de plus en plus ardente; elle'prenait ûri eàràét'èrë politique; et le coin-du roi, partisan dès Fi?àriçais, remporta sur'celYii delà reine, si bien que les Italiens quittèrent Paris' en mars'

17o4; sàris cependant avoir eu un seul insuccès/Après une Courte apparition de laCélèbre Dëamicis sur la scène 1 de là comédie itaiiërineéri:'1758', une secondetroupe vint s'établir à1 Paris èri 1778, appelée àTOperà'pàr'lê nouveau directeur Devismes du! Valgay; Cette' expëditibïi futlWillâhlêy Sous la direction de Piccini on eritendil! la musique bbûrfë de Ce maître, celle de Paësiéllo, d'Anfossi, on y vit aussi des opéras BÔÙffes 1 de 1 Traetta et de Sâcchini'connue YAmore soldato- '■' ; ■■■■■■■■>■'<]" ""!->

.'::i:l\? .'i-j' Les chanteurs qui brillèrent dans cette troupe étaient Caribaldi,

Vigagnani, ténors : Poggi, Gherardi, iFocchetti, basses'; MP'GhaVaebi, Rosina. et Constanza Bogliani. Cette troupe, paraît-il; était assez hié' diocre, mais, en revanche, on, entendit: vers laanême époque au concert spirituel M'"'- 8 Mara et Todi qui se partagèrent les: applaudissements dû public parisien, au point qu'elles firent naître une nouvelle querelle celle des: Maratistes et desiTodistes,: querelle qui égala presque 'Celle descoms. ■■•; ",-":- ;'■' ;' ■-.-:-: '. ' ■ - = ■-.-î-:j =.'"' ■ ■'-'■' '-'!

En 1787, une nouvelle troupe; si médibcre, cette fois, qu'il fallut remplacer les Italiens par des chanteurs français, chanta à Versailles et pendanticette.campagne on fit connaissance avec, Gimarpsa,; iSarti'iet surtout iPaësiellp,; dont, on entendit la fanmiise. rasçafawa.. .liiMiji y, A L) 3(56 ; LE GHANT

;. r L'année suivante, Antié, coiffeur de la reine, plus connu soUs le nom de Léonardy avaitobténu le privilège d'un opéra italien, qu'il confia au violoniste Viotti. Celui-ci forma une troupe composée de Raffannelli, Royèdirio, Mandini, auxquels vinrent se joindre Mengozzi, M™ 0 Maricelli,,Bàllétti,, Mandini., Ces artistes furent très utiles à notre école d'opérafcomique qui entrait dans la magnifique période où brillèrent les Martin, les Elleyiou, les Gavaudan, etc. ; on entendit alors, comme œuvresrnpuyëlles, à partir de 1789 jusqu'en 1792, le roi Théodore de Paësiello, Y Imprésario in Augustië de Cimarosa, Un peu de Mozart, le célèbre Barbiere di Siniglia dp Paësiello, et sa non moins illustre Molinara, de la musique de Salieri, de Guglielmi, et

encore la Nina de Paësiello. Erifin peu d'époques furent plus brillantes pour les chanteurs et les opéras italiens ; c'est aussi dans cette période que Ghérubini débuta timidement en France en ajoutant des duos j des trios, des morceaux d'ensemble aux œuvres qui paraissaient Un peu vides à notre public. La révolution chassa les aimables chanteurs, mais aussitôt le calme rétabli, c'ést-à-dire, en 1801, ils revinrent attirés par le souvenir du succès d'àntan. A partir de ce jour, avec des fortunes diverses, les Italiens ne cessèrent d'avoir à Paris un théâtre où leurs principaux virtuoses tenaient à honneur de briller. C'étaient la Barilli, laFesta,la Morandi, surtout Mmo Mainvielle-Fodor etla Catalani. En même temps, Napoléon, qui aimait peu la musique française, mais qui, ëri revanche était passionné pour les Italiens, ne contribua pas médiocreriiéntà fixer dans notre pays des artistes dont, l'influence ne pouvait qu'être lieùreûse.

Dans sa chapelle: particulière nous les trouvons en grand nombre; ce sont : M" 1" Grassini et Paër, Brizzi, ténor, Criyelli, Taçchinardi, ténors, Mazzari baryton élevé et, surtout et avant tout, le célèbre Cresçentini.,

: Le;répertoire italien en France pendant cette période ne fut pas moins; brillant,' le Matrimonio segreto de Cimarosa, une! des' grandes œuvres: de là'musique, fait son apparition en 1801. Les Astùzie féminile du même maître (1802), Camilla de Paër, les Cantatrice villàne de Fioravanti, les Nozze de figaro de Mozart (1807) et le Cosi fan tutie (1809). C'est cette troupe aussi qui fit entendre en 1811 le Pirro dp Paësiello, un des premiers opéras Séria italiens joués en France ; la même année Don Qipvanni dp Mozart était/ entendu à Paris. ,

Ce ne sont que des noms et des dates, mais chacun de ces mots indique un: fait qui est une révolution dans l'art qui nous occupe. Nous ne faisons pointléi d'esthétique; le chant et son histoire nous intéres- QUATRIÈME ÉPOQUE 307

: sent seuls, et nous répétons qUe jamais plus brillante et plus; féconde période n'ai existé dansles anrialës du

dilettantisme français. . -

Le 1" février 1817, la troupe italienne jouait Ylialidna en Âilgierii C'était le vrai début de Rossini à Paris. Cette troupe célèbre comptait alors dans ses rangs Mmes Màinviëlle-Fodqr, Pasta, et Giriti (plus: tard Mme Dâmoreau), premières et secondes chanteuses; les ténors Garcia et Traméźzanl, la basse Bàssi, les bouffes Barilli et Grâziâni. Ces noihs et ceux qui nous entourent, tels que Bordpgni, Pëllëgrini, Ga|ii , proùvërit que ribû's''- sbirimës entrés dans la période itipderne, et ici dbit s'arrêter notre court récit des campagnes italiennes.

.,, DansTe chapitre suivant, nous nous arrêterons.plus; spécialement, à l'école italienne pendant le dix-huitième: siècle, cet âge d'pr> de, la virtuosité, et nousiretrpuverons tous les noms que nous,n'ayons,,fait que citer ici, tels que la Deainicis, la.Tonelli, laiGatalani ëtlantd'aùtrps. Mais voyons, en peu de mots, quelle fut l'influence de ces virtuoses et des œuvres qu'ils exécutaient. Comme .nous, l'avons-,.maintes fois constaté, ils n'eurent aucune influence sur l'Opéra; mais il n'en fut pas de même au concert et âTOpéra-Comiqûe., Dans, les cantates françaises, nous,avons déjà remarqué le passage de l'art italien, et c'est spussa sauvegarde que se metTopéra-comique dèsles premières années dp sa naissance. Nos compositeurs connaissaient trop. bieuTeurs forces,pt aussi leur public pour se.-per.drp dans une imitation trop exacte; mais, l'oreille encore .remplie.des légères formules italiennes? ils donnèrent à leur mélodie un tour plus souple et plus harmonieux, pt disposèrent les lignes de façon à faire mieux valoir la voix, tout en conservant Ces qualités natives qui distinguent, entre tous,; les maîtres français.. A mesuré que lesi'grandes, œuvres étrangères se firent entendre, Us s'en approprièrerit les formés. Pergolèse, puis Paësiello, pûisCimarbsa, puis enfin Mozart, vinrent exercer sur notre musique vocale leur heureuse influence;.et il est à remarquer, queiplus tard; lorsque l'imitation dfeiRossini-.dévint une véritable tyrannie, nos musiciens, bien qu'éblouis par l'éclat! du maître,,surent encore,, dans: l'imitation même, conserver leur personnalité. : > ;:

Les Chanteurs suivent le niêmë progrès, et, il faut bien le dire, c'est à rOpéraCbiriiqûé 1 qu'ils' sùrèttt fhbritrér 1 le plus de Variété et' de souplesse.'"Lambert 'avait emprunté déjà quelque chose ! de leur manière aux Italiens; et que fut Lambert, après tout, sinon un virtuose deconcert? Un, siècle plus tard, il eut été Garât. Les premiers interprètes, de l'opéraTComique sont acteurs plutôt que chanteurs,; mais bientôt ils apprennent leur art avec les Garât, les Martin, rJesElleviou, !3ife '"'ÏE eiHÀitfï/;'

e'sf'évfdemlnMïa ïaWIÛlisii:1

WêMr&MWmMm itàlMsv yiJJ'5"ftd '««",'i!l! "Jn.-'.m

-. ai5Çïï»-V{', ;o ;ïiîa ?,s-3V4îÂ:-. KO* «neî> ïîuio oJno:i.<>'r ■■nirytl) yUiymlbi: «sh

■r,Jusqu'ici nbusrn'aypns fait,-qu'esqliisser T'histoirp de- la musique

eniiu;Hiii; i.nniMuo -lO.liljs.J r.ijjpg'H.+i .viosn-jU) flomjMnyj O'j'jirusnq i;i xi >":

IÎ'JJ iAi?iiB' ÏVPW$W\ .lëpsb sftoÇ!?M%' feiîiws . âm 1

ènT*rance;.,-pèndantTe. dix-huitièmes siècle j nous, disions;aussi quelques miotSidés,,.chanteurs,.d'ôpérà-epmiqù.e..qui. ont brillé pendant cette

as ;.i 1D çyUjiiiiii..i:.i-.ii'j-'jf.j(.) >)ryy3-iiSiyû:jlriXPiiïypïi] s-'jti ■'.•*; :.;f'.;".'Uî jjiD'j'iy ''I

,péripdé,-, en essayarit,:autantquepo.ss.ibIp, de;.caractérisër leurmariière

VtllTllIlillr-J.fn JJ1J •yUJJîîilii-J> ti')Jî'"J/!fl!.J SUJ ii/.nîlJjUi :ii .Jlïlj? ulilîj) "i.ia Î;

iet.leur tafent.,.| ... ïrj,::-,,-,-,; ;,;,-; '■••:..-, v.y- *,] .,. [j.-,.p-....-,î ,F..f, .-.!..■•;;-„ ..OTNMSnte jspmmesi poinlj . 4ft.fcçeuxiqu>'36r"entfî'que>ll,iilterpïèj>if&it l?œuvcè:ren: France, au contraire, l'œuvre fait le plus souvent linterprête.- Mais ces artistes, dorit la pléiade est si, nombreuse à la fin du siècle dernier et. au cbmmencement.de celui-ci, .surent

imprimer à leur

talent un tel; cachet que leur-nom. est resté, non à telle pièce ou à tel

;u9i0pïm::q MI:;, Ptuy? uyr.yy.r yyy i n:, ■/:;;;:-■:;;;;■!-- u;.>■":îo.-p! .",i ciuuv-n

rôle,mais a un genre tout entier de musique qu'ils excellaient à rendre.

: OÏSÎJÎ 3J.jp oîftijUiiïfi- yy\y .pyiyyyyppA'yj :h ni oo yy n;i 'rj;0-,"(y.yp En Italie, un chanteur prenait le nom du rôle qu'il'avait joué; en

France, ce fut toutleicontraire. Les noms de..Dugazon, de Trial, de

Martin, d'Elleviou, sont devenus des;mots'communs,'indiquant toute

une série d'artistes, dépeignant d'un seul trait caractéristique leurs

'tàlëttts et leur emploi. ' " '

Iiy.a là une différence curieuse et fort intéressante..Dans ces courtes nblieps, nous pourrons .remarquer aussi un fait qui domine tous les vautres-.:, c'est que les chanteurs et les chanteuses, même les plus (Célèbres,, sont plutôt acteurs que Virtuoses. On a reproché aux Français de préférer dans un opéra, la pièce à la musique. Le reproche est juste, mais nous devons nous en faire gloire. Nous pensons,, et avec raispn, que la musique ne s'élève au-dessus de la sensation que lorsqu'elle est l'expression d'un sentiment humain. Les artistes dont nous allons nbilS'bccupèravaientcohipris'sï bieri'côftèlôi,qu'ils clièiichàîeht,; avant itbUti,! TeScprés:s:ibu:'èf là Vérité'; 5 et; ëri cela ils'rentraient ttàhs les gf'àh'de's 'qualités' françaises' que nous' avons 5 signalées' àù 'sujët; deTopéra; 'Ceux :qûi lèsont ' suivis sorit peut-être plus habiles charitéurs', mais à coup surî'erisé'rapprocharit trop dès mbdèlés'itàlieris,ll's ont perdu comrrié àcfèûrs"cë qu'ils1gagnaient sôûs' le "rapport délavirtûbsifè; "ii! ' -' '"''

Caillot, uri.de nos plus anciens ciîârit.éurs d'opéra-comiciue,

était

né à Paris, en 1732:11 débuta à la ComédierItahenne en 1760, après

une existence assez aventureuse. Il avait une. belle.voix de.ba'ryton

ténprisàrit'",_)\ dièàit pien,, sa physionomie .était .expressive,, spn est|e

"juste. "Gpnim '. m"grand nombre de charitéurs d'bpérà-comiqùe de cette QUATRIÈME ÉPOQUE 3fi9

période,,!!.était excellent acteur, et, sous.le rapport, de fa sensibilité, .Grrimm le préférait à.LeKaimTel était bien, et tei; aurait toujours dû être le mérite du chanteur français : pe faire seryiiTa voix qu'à, l'expressipn des sentiments. Grétry raconte ceci dans ses Essais sur la Musique :. « A là première rè'pé'titidn dû/ftwi, Ib-rsqûe Càillbt'chàntà l'àir'!«Dàns quel' càntbri'èst l'Hurbriié? » et qu'il dit : <<,Messieurs',' messieurs!, en. 'Hurpnïê, » 'ïèsriiusiciens Cessèrent de jbuér'poûi'lùi dëriiàn'd'ér'cë qUil Voulait; »'Cette vérité dans le jeu fût, en dehors dû cliàrit ïheriië, l'ë grand mente de nos premiers 'chanteurs d'bpérà-comlquè, et c'est à eux qu'on doit les touchantes comédies à ariettes dû dix-hûitièriiè • siècle, dans lesquelles le jeu est aussi important que le chant. Caillot perdit sa voix de bbntte heure; et né tarda pas à se retirer dû théâtre.

' ciàirvàl, avec m'oins de talent, fut un acteur dans le genre de Gàilibi. Il avait une voix de ténor - agréable, et créa les amoureux daris îè's 'opéras de Duni,,Pliilidor, Grétry. Il jouait bien et était surtbûi sensïMè. Il quitta la Cbmédie-ïtalienrie en 1792. Clairval avait été perruquier; c'est pour liii qu'on fit cette ëpigramme, plus spirituelle que juste :

/ ' Cet acteur luinaùdier et ce chanteur sans voix :

ic.,; ,., -, ;■:: Écor.che les, auteursiqu'il rasait, autrefois.- ' '■ i'.- .::!.!'

Marie Desbrosses, filie d'un acteur de la Comédie-Italienne,

débuta au même théâtre, en 1716, dans le rôle de Justine du Sorcier; elle avait treize ans, et son succès fut grand. La concurrence delà célèbre Diïgazon lui nuisit d'abord. Contrairement à la Dugazon et à la Gauthier, M'1'" Desbrosses était plus musicienne peut-être qu'actrice ; cependant elle disait avec une certaine franchise qui plaisait dans les rôles de duègnes, dont elle avait lait sa spécialité à la fin de sa carrière. Après être restée cinquante-trois ans au théâtre, cette actrice se retira en 1829 et mourut en 1836.

, Après M" 1? Fayart, la Déjazet du dixTiuitièmo siècle, — dont nous ne parlpns ici que; pour mémoire, car elle fut plus fine actrice qu'iiabile chanteuse, T- un nom domine au, premier rang de toutes les artistes du dix-huitième siècle, celui de Dugazon. Chanteuse légère suffisante, la.Dugazpn était surtout actrice. La tradition de son jeu si fin, si spirituel, d'une expression si vraie,, s'est conservée jusqu'à nos jours avec le nom de celle qui avait imprimé aux rôles dits Dugazon le cachet tout particulier de son talent. Qu'on ne croie pas, que la Dugazon ait'été une personnalité isolée dans l'histoire du chant français; cette artiste personnifia, pour ainsi dire, depuis l'opéra-comique jusqu'à l'opérette, la chanteuse.française par excellence, à la voix agréable et légère,

mais avant tout diseuse charmante et intelligente. La Dugazon était entrée à treize ans au théâtre de ,1a Comédie-Italienne, comme daiirseuse; ses débuts de chanteuse se firent dans Sylvain, de Grétry, en 1774. Elle se retira en 1806 et mourut en 1821. Dugazon et Gavaudan Ont dominé de leur talent l'histoire' de l'opérà-cômique/ pendant tout le dix-hiiitiëmé siècle ; bien des rôles, 'et des meilleurs, ne furent écrits q:iiè parce qûë Ips compositeurs avaient à leur disposition ces iricoriupàrâlïlés Fràrié/àiséS (1).'

Si nous,étions généalogistes, npiis aurions fort, à faire de suivre pas à pas cette nombreuse et célèbre dynastie artistique des Gavaudan qui fit là--'''gloire de rObéra-ComiqUe. Notre confrère et ami Pbugin s'est acquitté, ayecle talent et la conscience que nos lecteurs lui.conriaissent',; de

cette tâche difficile; aussi n'avons-nous plus qu'à essayer de donner un léger aperçu de ce que furent les Gavaudan à'la-fin du dixliuitième siècle et au cbmmencement du dix-neuvième.

iNoUS avons, déjà cité, dans.le cours de cette histoire, les deux sœurs Gavaudan;qui chantèrent à l'Opéra, et dont l'une, Gavaudan cadette, fut célèbre; mais les deux plus célèbres, Gavaudan Jean-Baptiste: et Alexandri ne-Marie, sa femme, appartinrent à l'Opéra-Comique. Gavaudan né en 1772, avait été élevé dans l'amour de la musique, et 1J étaittout,jeune lorsque ses sœurs, débutèrent, à l'Opéra. Après avoiii été successivement marin et employé au bureau de-l'Opéra , il fit ses études; de; chant avec Persuis, et, débuta en 1791- au théâtre de la Montansier,;.c'est là qu'on vint le chercher pour le théâtre de Monsieur,, où on louait l'opéra italien et l'opéra-comique français. Là, il rencontr.ala terrible concurrence de Martin, et, un peu plus tard, d'Elleviou. Mais; il ne tarda pas à se faire remarquer d'abord comme comique, puiscomme premierténor dramatique. Ses grandes qualités étaient surtout lefeu, l'ardeur, la,chaleur entraînante de son jeu. Il interpréta supérieurement Montana et, Stéphanie, Ariodant, Beniousky, le Délire y Gavaudan quitta définitivement le théâtre en 1828 et mourut en 1840. Sa femme, si célèbre sous le nom de M" 1" Gavaudan, était surtout une actrice essentiellement spirituelle et fine, avec une voix fort agréable et bien conduite ; aussi les rôles dç Dugazon lui furent-ils dévolus dès sps débuts en 17p8. Elle quitta le théâtre en 1822 et mourut en 1850.,

Gayeaûxy qui fut aussi compositeur comme là plupart des' chanteurs de cette époque, avait fait' ses premières' études à la maîtrisé de Bé,

, ,.,:■.,.,,,, i . ■ >' - -, !. i ■ ■..■-'

i(:l);Boùilly:el'M..iPougin ont donne d'intéressants détails sur ces. excellentes cliaiw teuses;d'opéra-fcomique. , ,,.. ;..,. . , . , ,;, ,, ,; , ,,-■., ;: QUATRIÈME ÉPOQUE' 371

ziers; il entra eh 1789 au théâtre de Monsieur, à Féydëàù éh 179Ï; et à Favart éh 18011 Gavëaux rtioilrut fou en ' Ï82&

Ce compositeur facile, qui écrivit le Boyffîe et le Tailleur et Monsieur Besçhalwnequx, peut être comparé à nos musiciens d'ojjér.él.tes ; comme chanteur, il n'égala ni, Elleviou ni;Martin; mais sa voix était Jég.ère agréable et facile; de.plus, elle avait de la chaleur et de l'expression. Joignez à cela que, comme presque tous les chanteurs de son;itémps sortis des maîtrises, Gaveaux était fort bon musicien , sinon virtuose consomméjCe qui; quoi qu'on en dise, n'a jamais nui à tin artiste.;';

M™° Saint-Aubin fut, avec Mmcs Dugazon.et Gavaudan, unedesfigures les plus intéressantes de cette période. Née en 1764, Jeànne-Gha.rlqtte Schrœder, dame Saint-Aubin, entra à l'Opéra le 20 janviei' 178jB, protégée par Mm 0 Saint-Huberty. Depuis le Devin du, Village, l'Opéra jouait des œuvres qui, après tout, n'étaient que des opéras-comiques, et, qui convenaient fort bien aux chanteurs de demi-genre. Le début' de la jeune chanteuse dans Colinette à là cour; fut 1 heureux; cependant- elle eompiïït que sa place n'était pas là et entra à la Comédie4taliehnë-.7E.à' son succès fut; complet; elle.était avant tout'actrice; sa voix 1 étàÉ faible, peu étendue, quoique bien conduite 1; mais, disent ses cohténU porainsv « une figure aimable■i fine, expressive, une voix fraichéi!et flexible, peu étendue.'à la vérité, mais qui ne manquait ni de'timbré' ni de mordant; un maintien plein de grâce 1 et de décence, une pro-- nonciation nette, un débit vrai, des gestes simples et naturels; l'intél-' ligenee et l'habitude de la scène lui assurèrent un succès completi» 1 Ge sont surtout ces qualités qu'exige notre premier répertoire d'opéré' comique* et on voit que M1"" Saint-Aubin les possédait an plus liaut 1 degré; M" 10 Saint-Aubin se retira du théâtre au moment où la musique plus approfondie des Berton, des Chérubini, des Méhul, des BoïeldieUjï exigeait des interprètes possédant des qualités de puissance plus accentuées. Elle prit sa retraite en 1808 et ne mourut qu'en 1850.

Bien d'autres artistes au talent essentiellement français brillèrent encore pondant cette période, et Chenard, la

basse, qui joignait à ses mérites de chanteur une certaine habileté sur le violoncelle, et Miel'iu, qui fut un des premiers interprètes de l'opéra-comique naissant; mais les passer tous en revue sortirait du cadré de cette étude, destinée à donner seulement une légère idée de ce que fut léchant, dans le-passé et des, influences qui en: causèrent les transformations. Réservons seu-f. lement une place aux chanteurs qui personnifient le chant français à la (in de la longue période qui nous occupe. L'heure de la perfection est arrivée, le jeu de l'acteur ne suffit plus; on a entendu les -'Italiens,"' j37,2 l:.:riE •ipAiT;- c-; .

soMïaisu les lappiéeuîri; Jes «ompositeurs ont pris- le lai(p:oim n.ousis.ecvir d'une expression vulgaire). Ce sont des virtuoses qu'il faut mairtteinant?,iet.c,e.s(virvtuoses! auront noms Martin, Elleyipu et Qarat. Les .deux premiers* doués, de voix exceptionnelles, imprimèrent le cachet, de

•?0fi!« Si , ;JO-¥;>Jùi! , .Vieilli»; UjiVi '.' :ij ÎJiUiMt:' 0 ii 'lîpl ,l)i;!f iïr;i OfîiKiilfilf

lem talept,à toutes les œuvresi écrites dans les vingt premières années Jdu siècle ; ils furent, en mierne temps acteurs, ce qui. rend si difficile à

reprendre aujourd'hui lesrôles qu'ils ont créés. Le troisième fut, avant

.y, in. r Bi 1 i:]t ?;.-■!u J;.; , HK-.-VH;', .:■'■ ;u s,:.. ' -;'■■.' ;;."\,:: r::?j.' M' (!■;,•.: J .irw; u: 'int JÎI

'tout, un.hpmme .de.gpût et un chanteur de salon par excellence. Il a réuni dans ,sa personne le goût français si juste, si expressif, si fin et ,sj rpléUç,at,; et, ,en même temps, il a sii emprunter aux étrangers ce, qui, danseur .manière de chanter, pouvait le mieux être approprié à son îtaleiiit,,0l|sà.ypix.; , , ' ,. ,: '■..,■■.., ~,o,

Martin était né àPâius en' 1769. Doué d'Une voix exfeéssivéiiieht fétMidUequ sQnSidepuis; la,basse jusïg-ûUrtgnQrjj'jilci.ypulB.t,

entrerjà InQpéEa,;:mais;pn..-tfpuya.s,pnJqpg9e.,!trop ffaipje-

til dutiSeitoupixerjvers aine autre, scène;; A;! ç.ette,iép,pqu.e;,.,les jljtalie.ijsjfisai

1fW;tiïf%'iii&tWfy}@\yM$,AaMqrqyis.de Tulipanoi, de. Paësiello,,..traduit £n JyançaigjApriè&.unrbrillant passage, àFeydeaUjJl efltra.au théâtre ■ ■$$- .yartifttppmplétai:;,aeoEl'ievJou,.|i[W|V.aintTA;ubi.n,: Ghenardr.e,t;PugaMQ-W .çette.-troupp incomparable id'Qpéra-Gpmique , qui, (fit < la glpjrej ,de .clQtte.iaimableseène.,Bientôt il .créa .tpiit le,,réperto,ir;e,;qiu\,spus!|'Em>pjrcej"1eut.! tan,t)dji)s,uccès:à l'0pér,a-Çomiq,uei;i/'/?;a/j3j JJ'ne,fi,qlief..Jean <sde .«ra/fieonrfe.j,/ean«oe.,q/m, ete:.i;.! il(s,e retira en 1823,,,mais,:eni;|,826 jljfitife liijSçèrie, .une, npuyelle Q.t!b,Fi)lantp!ap,pa'raUp,nV:avant4e.i!e)ÇL4r!e -sa/rptiîaiteidéfinitijîeji,, ,-,> j... \. .,,,. i:î n, ■■,:..i);,i-...),;■,, ..j <-, :r>>\:)y

.Oliiunn J il».*-.; t-« J t*î* * = •!»>: J M.iM-u->;î«,.,i,!!,r.-!u-.ii-i;-,.r<.'j! ,l,,.'nu; i-,;n i-'/ii Ii;.>! H mère création, il mourut en i8o7. Martin était professeur 'au Conservatoire

depuis 1825.

..iu»"'!t;jfjy.M''

Lorsqu'on lit.les, rôles écrits po,ui\ Martin, on.est, surtout étonné de l'étendue de cette voix, qui possédait les deux registres do baryton et "W ténor. 1' 6etté! singulière 'tessitui'à' nous indique que l'é 'célèbre cri an - yie'ûrrs! avaïii,ùser' avec spuplésse' dès''registres: tfè' ïètè' cl'do' fiius'sp't. :Mar'tàn a'vait éhLèn'dUdiîs'Itiilihhs ;il avait infime clvanté' a'côté d'eux, xeîllefréue'htatîbn'iùi àvaitte pr6fitkbïé:! Gé hé futrqù'à'la lorigilc 'qu*él!Mali,'Mn' â¥vint;:b(muaëteiu',(iccp6Màht il'a'vait-'dii'-feu 1, ■«'l'e'-''ï? fe'sprit, 5let! sii'le'ueiaitrey s'urnsaïit;Nm'a1s'eMq

'à'e'spÏÏs rèft'àWfua'Mès'' et pVésq'ué'Utt' bWnômèiiëi'ce'fatrâvàntltbht, son habileté vocale, la fraîcheur et l'étendue de sa voix, la facilité pro- - QUATRÏË&È ÉPOQUE -$73

digieuse: qu'il ! ayait pbuï passer sanstuânsitioni choquante; d'un registre

•àdtautee-."-? li'-jï ■■■■,.)<'i-il! ■'■& ■in-!-' •:,:> . {■viiihir nu'iïf.iiqx". OiUi'b

Ëllèvibu était ne la même aniiée que Martin ;'il' débuta' a. là'Cbmeâib Italienne'en 1790.' t'ai 1 iin singulier'"pnehomène ,Èlfé élèvë\et léef par excéilehcë, pbssédàïî! d'abord ùnWvoix M*'basse 1, lourde j terne et 'peu! étendue/ Il .exerça cette ybik';■ comme' Martin, il ni une sérieuse étude des, sprisdetête ede'faiMsimèW'qëh i792, Mleyibù, basse médiocre, était devenu le charmant 'ténbr'dbn'ïe'nqm n'est point encore oublié.' Citer les '.titres 'd'es'ràïéâ''''ù,îrU:,''çi,éW,'â{i-. repris serait raconter l'histoire de rÔpêrà-CÔiûiqiie 'pendant Vïhgt ans"': ''Gùlàarèj fe Prisonnier,' AdolpUe et Clara,' Maisbh a Rendre"/'le 'Chltfè' de Bagdad; plus tard, Joseph, où l'on sait que le gracieux' tenôf''àviut jdpnné, ,à;Son style ,plusride. puissance,,et de largeur.. ?iU j ;,..).?, y,,

'■'''Ëllèvibu 1 était'peut-être 'inférieur î Martin' èbhïiriê nïhsi'cien'i'mais 1 il Té 'surpassait 1 beaucoup comme à'ctëtrr'; II 1 avait'plus'de'ichàrinb;plus ' d'expi'ëssiôn ' naturelle 1 (-nous' parlons de 'l'expression 'de' c'oiivën'iibh ■ d'ôht se côntehfàiït' le public de 5' cette' période'où'le''trbun'àd'ôùr:Mgnàî t presque'sans partage)'. Bref, oh rie peut'nieïJ; qu;'iEll'évibùliaiïêt)é1tih talentjpëtit-'être ' un' peu ' prétentieux ' et ' maïïiëreV ' mais""' iMfaufc ' tf èeôîïnaitr'e !aussi qu'il dëvàit'pbssMer une réelle 1 coh'nàissâhdél'dë'l'âtti'V'o'- "càij'ûnè intèïlig'(mcé!remârqùablëideiâ'!

dëltàlëhtVuiichàrmb'ëtûrie' grâëe'èltrékes'étnë'gràhdbtkëflsi'bili; bt malgré'tous les Càstil-Blazé dupàss'éV!dii présent'ét[idé'l'avenir;'en lisante les rôles- écrits pbiir un-'pareil chahèeùry oh "est persuadé! qiie -Tibtrë 1 pays 'a 'Une école'"'de' i ëhatit ijiïï'lùi 1 est pf'pprë; 1 ëcôlë 1 oùïd'ihtëltfgence et le jeu scénique tiennent, il est vrai, plus déplace que'là') Virtuosité, mais dang laquelle nous retrp.uypns les. grandes .et précieuses qualités qui font de nos artistes,les,premiers comédiens du monde, tant par le goût vraiment fin et délicat du chant,

que.par. la justesse de l'expression.

:,h ÉlïèviW quitta le tt

j;-. no'.'-îiiii •'■'• ■<'Ti''.;\:n /!!-,;, -■■! .!-r.is-i;->.0'.: ■■■;■:> .y au '?!.i.-v. .■ ; i -. :ii.!b<Kii-VJ ,., Gîest.par,Lambert que;nous ayons commencé,l'étude du chant franjçais..pendant

cette longue.période du dixrseptièmer et,du,dix-huitièine

siècle; c'est par un Lambert moderne que nous finirons .notre, r.écit :

.. • il ' r '■'■ ■. r- i- ■'. ,i .,.•■■• ... ! , Il :1. , ,■ ! .1!" jj;.: Il -.Jir.' Jl!) /Jj Il rJ-iiii(i

p.ar,a,t! est; ,ppur,inpus,, le,ipe, ,d,u chan,teur, fi;ançais,t! >d,0]u.1é..,d',un. ,,gp,ût

aimable et recherché, que rehausse une science.denl'ar,t ypiç.aint)elli,

gemment mplpyée,.Garât, né,à IJstaritz, dansées Bassesp.yrnéjBS., jjnt

i§ctpr1e.mière.Sjleçons;.de,,ç,hant d'un,,iuraîtrp | ij;'alie1nf.jnpn\mél Iftfiahgçfii.

■orHi ■>i«,i™:'' '•! </iov v.h <ik ojil:in-'-..K,ii..';. -sji:)fb.fir/i ft! ..alsoov à1ic«li<lf>rl fifw (1) M. Pougni a écrit une étude sur iMleviou.

Bientôt un chef d'orchestre français,. Beck, lui indiqua la voie qu'il avait à suivre.' Venu à Paris pour étudier le droit, il abandonna le Digeste pour la musique.

siOft était, au milieu même; de la querelle des Maratistes et des Tpdistes ; Je chant était, fort à la mode et la troupe italienne en donnait excellents modèles. Tout entier absorbé par la musique, Garât ypulut; se; faifie chanteur malgré la volonté ;de son père. On sait dans quellecirçonstahce touchante Gafat se réconcilia avec ce père rigide; Venu à Bordeaux avec le comte d'Artois, il donna un concert au bénéfice de son ancien maître Beck ; on finit par décider le père de Garât à venir au concert, et là, par la beauté de son chant et son expression pathétique, le fils émut le père à ce

point que celui-ci le serra dans ses bras.

;La troupe, de Monsieur, dont nous avons parlé plus haut, vint chanter.;à Paris: avec Mandini, Vigagnani, etc., Garât en suivit avec passion les représentations. Doué d'une prodigieuse mémoire il retint leur style, leur manière, et cette étude, qui pour lui n'était qu'un jeu, eut sur son talent la plus heureuse influence.

iiEnilTiQSs'ouvrirent les concerts de Feydeau; c'était bien là le milieu qu'il fallait à, cet artiste, délicat que le théâtre semblait effrayer. Là se forma ■définitivement son talent. (1 chanta également les scènes de Gluck,.empreintes d'uneiexpression si profonde et les airs italiens les plus,br,pdésj Bientôt son oncle Garât étant devenu, dignitaire de l'Empire, il fut difficile au neveu de continuer à chanter en public, et il devint le merveilleux chanteur de salon dont la tradition ne s'est pas encore perdue. Garât mourut à cinquante-neuf ans le 1er mars 1823.

Caractériser le talent de Garât n'est point chose facile; les romances écrites par lui ou sous son nom par des compositeurs plus habiles (car il était assez faible musicien) nous donnent, jusqu'à un certain point, une idée de ce talent délicat et essentiellement musical; à ces qualités Garât joignait aussi la variété. Fétis, qui a pu connaître Garât, et qui du moins a vécu dans un milieu d'artistes l'ayant connu, résume ainsi son jugement : « Jusqu'à l'âge de cinquante ans Garât excita l'étonnement et l'admiration ; les artistes étrangers les plus célèbres avouaient que la réunion de tant de qualités supérieures était ce qu'ils avaient entendu de plus prodigieux. Telle était l'opinion de Marchesi et de Crescentini, Piocini et Sacchini la partageaient. Réunissant tous les registres de voix dans sa voix singulière, ayant une égale flexibilité dans toute son étendue, il avait une inépuisable fécondité pour les fioritures qu'il faisait toujours de bon goût et appropriées au carac-
QUATRIÈME ÉPOQUE 375

tere du morceau; sa prononciation était la plus belle prononciation qu'on ait jamais eue; enfin il possédait une

verve et une sensibilité extraordinaires, il maniait tous les styles avec une égale perfeetiohi Nul n'a possédé la tradition de Gluck aussi bien que lui; nul n'a été plus entraînant dans le pathétique, plus élégant dans le dëmircaïaetère, plus comique dans le bouffe; qui ne l'a pas entendu dans son brillant ne se doute pas de la perfection qu'on peut mettre même dans le chant d'une romance. II. en avait composé de charmantes qui eurent beaucoup de vogue.

« Comme professeur, Garât ne fut pas moins merveilleux, il s'occupait peu du mécanisme et l'élève qui avait recours à ses conseils devait arriver chez lui bien instruit sur la partie matérielle du chant; mais alors il trouvait un incomparable maître de goût, chaleureux, intelligent, aimant son art et ses élèves. Il forma ou perfectionna les meilleurs chanteurs français du commencement de ce siècle, M* 0 Barbier, M" 0 Chevalier (plus tard Mmo Branchu), Roland, Nourrit, Ponehârd, Levasseur, etc. »

Bref, Garât était le chant personnifié; chanteur d'instinct plus que de science et cloué d'une merveilleuse puissance d'assimilation il semble qu'il ait réuni en sa personne les meilleures qualités dû chant français augmentées encore par la connaissance de l'art étranger; et n'est-il pas curieux qu'un tel chanteur ait brillé en France au moment' même où l'art français se préparait à entrer dans une voie nouvelle?

y ME DOR BIT CIAIT

L'ART ITALIEN AU DIX-HUITIÈME .SIÈCLE

Avant de commencer, un mot d'avis au lecteur. On s'étonnera peutêtre du peu d'étendue que nous donnons à ce chapitre. Le dix-huitième siècle est, pour le chant italien, une de ces époques principales qui font date dans l'histoire d'un art. L'explosion resplendissante de l'art vocal n'a pas été spontanée; il en a été de lui comme de toutes les manifestations artistiques, qui ne se produisent pas sans avoir été lon guement préparées. Dans un autre chapitre, nous avons raconté en détail les différentes phases par lesquelles a passé l'art du chant avant d'arriver à l'état de perfection qu'il atteignit au dix-huitième siècle ; et

cependant nous ne donnerons pas à cette période, impprtante entre toutes, un développement aussi considérable que celui que nous avons consacré à l'histoire du chant et de la mélodie en Italie pendant le dixseptième siècle.

La raison de cette apparente anomalie est dans l'essence même de notre sujet. Jusqu'ici, tant en France qu'en Italie, nous avons pu étudier léchant dans les œuvres des compositeurs, mais cette ressource nous manque. Pendant les vingt premières années du siècle, les maîtres, tels que Scarlatti, Porpora, écrivaient eux-mêmes leur musique, et les chanteurs, à peu de changements près, exécutaient encore la note écrite ; mais à partir de ce moment, le virluosisme, s'il est permis d'employer ce mot, ne tarda pas à l'emporter sur la musique, et les suites de rondes et de blanches que nous trouvons dans les partitions laissées par les copistes ne nous sont que d'un faible secours pour deviner les brillantes broderies de vocalises, ou les artifices de style et d'expression par lesquels les grands artistes de ce temps savaient vivifier ces lettres mortes de la musique.

Le talent du chanteur disparaît avec celui qui le possède. L'artiste mort, l'art meurt aussi, et rien ne peut en donner une idée à ceux qui n'ont pu juger par eux-mêmes; comment, à plus de cent cinquante ans de distance, nous serait-il possible de retrouver les effets de cet art si fragile et si puissant à la fois? Quelques lignes de musique rapportées par un dilettante enthousiaste et nous indiquant les traits exécutés par un petit nombre de chanteurs célèbres, quelques appréciations plus ou moins bien formulées par des amateurs plus sincères dans leur admiration qu'habiles en critique, voilà les traces qui nous restent de cet art du chant au dix-huitième siècle, tel que l'ont compris et exécuté les grands virtuoses de cette époque.

Il est dans le chant toute une partie immatérielle qui fait surtout . le succès, et dont le critique ne peut donner une idée, lors même que, par l'imagination, il serait capable de

reconstituer, dans une certaine mesure du moins, le talent d'un chanteur. Nous savons l'étendue de certaines voix,'mais nous n'en connaissons pas le timbre, nous ne pouvons retrouver ni le goût merveilleux, ni la flexibilité du son, ni la force d'expression , ni la variété d'accents de ces instruments magistralement maniés ; nous savons quel prodigieux effet produisaient ces chanteurs, mais nous ne pouvons dire précisément par quels moyens ils ont su enthousiasmer pendant plus d'un siècle des générations d'admirateurs, et cela avec une musique d'une désolante nullité. Voilà les exemples qu'il serait bon de pouvoir mettre sous les yeux de nos lecteurs; voilà les vraies leçons de goût que nous désirerions ardemment pouvoir leur donner. Expliquer autrement, au moyen de mots vagues, par quelles qualités différentes deux rivales, comme la Cuzzoni et la Faustina, la Mara etlaTodi, par exemple, se disputaient la palme dudiant, voilà quel serait notre rêve; mais pareil prodige est au-dessus des forces de l'historien. Compulser les œuvres, les comparer, les décrire, en étudier les différents styles, telle est la tâche qu'il peut remplir ; mais définir une voix, la dépeindre, pour ainsi dire, avec ses variétés de couleur, de timbre et d'accent, est chose impossible; autant vaudrait essayer de décrire le nuage que le vent emportait hier sur son aile.

Avant.d'étudier l'histoire du chant et des chanteurs, avant de tenter de donner un tableau aussi cpmplet que possible de cette célèbre époque du dix-huitième siècle en Italie, qu'on nous permette de retracer en quelques lignes rapides l'histoire de lamusique vocale au théâtre et à l'église dans ce pays, depuis le moment où nous l'avons quittée jusqu'au moment où 1 Rossini, trouvant le chant à l'état de décadence et profitant des travaux de ses prédécesseurs, pensa que les chanteurs L'AGE D'OR DU CHANT 37!)

avaient assez régné seuls,, et qu'il était temps que les compositeurs se mêlassent un peu de leurs affaires pour réprimer les abus et pour ressusciter par la musique un art que la virtuosité avait perdu.

Les grandes compositions dans lesquelles les musiciens durent employer la voix humaine étaient de quatre

espèces : deux à l'église, deux au théâtre. A l'église ou au concert, nous trouvons la cantate et Yoratorio; au théâtre, l'opéra séria et l'opéra buffa. Ce dernier, tel que nous le comprenons aujourd'hui, a pris réellement sa forme définitive au dix-huitième siècle. A un chapitre précédent, nous avons suivi de notre mieux les progrès de l'opéra séria, Quant à la cantate, faisant double emploi avec l'opéra, elle va disparaître dès les premières années du siècle qui nous occupe ici. L'oratorio différait peu de l'opéra italien et, de plus, les chanteurs ne parurent pas lui accorder leurs préférences; aussi glisserons-nous légèrement sur ces deux genres de composition. .

Nous avons laissé l'opéra séria au moment où, abandonnant les traditions des maîtres du dix-septième siècle, les compositeurs transformaient peu à peu l'opéra expressif et varié en une sorte de longue et monotone cantate.

La musique, n'étant plus payée par les républiques italiennes ou par les princes, tomba dans le domaine de la spéculation, et adieu les belles fêtes théâtrales qui servaient de prétexte aux grands opéras que le Mercure décrit avec tant de complaisance. Les maîtres, comme Scarlatti, Porpora, qui, dans leur cantate et dans leur musique d'église, conservaient encore leur indépendance, ne résistèrent plus au courant, et, à partir du premier quart de ce siècle jusqu'au moment où Gluck et Mozart vinrent jeter le trouble dans la paisible nullité des maîtres italiens de cette période, les opéras séria ne présentèrent qu'un assez médiore intérêt. Pour mieux montrer ce qu'était une composition dramatique sérieuse à cette époque, prenons un exemple parmi les œuvres à succès de l'époque.

La chose est de liasse, un des maîtres les plus célèbres du dixhuitième siècle. Elle a pour titre POlgmpiada:\e titre seul indique que cet opéra est un des cinquante, écrits sur le sujet banal. L'opéra est en trois actes, plus une ouverture qui est, il est vrai, un progrès sensible sur celles du commencement du siècle et sur celles de Lulli, et trois petits ballets intercalés entre chaque acte. A part trois chœurs et

un duo d'amour, dont la strettc est assez bien venue,, il n'a pas, un seul morceau d'ensemble; mais, en revanche, on compte vingt airs parlés avec reprises '"dans! toute là partition. Les,voix, sont ainsi, disïrlb\ées'?lJ--,r•Mi,

"' :,iî ","-',i1- ■-'■'•■•? '';■ ""h -'-'' ; """ a-'l .■-.•i!i.'-.ii-.i;-;l.-i -/-],>-"j:".'"':---: ,;= -j-/;: ■;■,,- ; ,<<,,! -,h •,-n:>iiU .iK/r-i MEGAGLE. .... Soprano. , ,

• ARISTEA . . ,,,. Soprano,. ,

(.[vv.,r v-ili |->i î) > ii ■î)'\\'-'r- ,'i,l ! i"i l, i 1 .-VI |:jl! O i ! t; ! '! C. J, ,<)Ï13 B\ *il!-;D 'ilfjj /il-sîïfi

M ..r ..i.,, LicffiÂ.. . . . ..-, .'.. . . Contralto. ,

' CLISTENE Contralto

ARGENE ....,.; Ténor., . _ ,..,.,■..,,,.

""'." ',"'' M *' '!l\'ÀMtA.:;.'i;'. "V',.'5"'; '".'',[V'v .Téhor."""' .;,„.-, ,.'iv '_:.!

_.,,$$Jp'.P&'Jf#bsence,de (basse pu, dbibarytonvesi complète, et laîréypr ludion qjii donne, sans, .partage, J'emphie, aux .timbres.lélevéSj est>absp,T

ÈMWWMy- .-,! -..,-,.j T.-.-'. -iii-,1 ?iw:I.V.!.'nu :>-;id>jr'v .fdq ;jnîie fiole)principal est celttide'Mégacleriâfrivéè'dUisPprânb'à succès est annoncéieipar lûnerlorigueet 1 pompeuse i ritburriéllë' qui est comme îynsigneobligér/dë' sa! dighifcè; à-lui 'àussKsont'i<éservés les! récitatifs J,nmprt;ants:! avec,accompagnemënti Les' airs) Sont 'généralement à deux mouvements! avec-, trois' reprises > du- thème prihcip al i '• SUT 1 lesquelles le XJ?|P I£(O?HO; avait le idroit de' se' livret à'tputes léS'fahtaisies'de'sohimaL

.ginatipn •)i!j', yuuiïi'yn '- ,M.i,,:nl, l'ssni'l: ji;',.-' ni. ;-".H :-!'.];..i : :>•■!;,-, •-JM ;5

i'lDan's;it!b'ùte; cetb'pàr'tiiiBnsï'mbn'btbn'è, '''si\''peu'"cbmppse.ej''!','vrâï dire"} iPy'à'ùn'bër'tàmWrttmiéht''méioaiqùegracieux,''mais sans çaract'ëfcé; 'Dâiïs 1 l'es' rlés' 'sVcbMairés on trouve' beaucoup q"'aïrs fort 'propres à3dévelb'pp'è'r:l'é'tà'lëht'

d'uhe!chântèûseYma

dans cbt"bpéi'ài>iGitons;; i&'ùs eè ràp'p'ortune 'evcication aùx'ombres c;Kâ'ntéelp•ar!,Ar!èèhe',tfvee'fbrce Vocalises'et: îqui fait!lbien sourire lorsqu'on 1' bi,toibéïlës,'iobUiliisJWifiôi«èi'gë qïïeTCÛllyîtai faéW'aail'iifeiààtè/'foiy'ïïilits/ de;rn'âin'tde'ma4trel;!lir',;\?!il ! >oQu'ànt-àr,èvrchlestrèl}qi!î1i acéonipaghe 'ces longs concerts chairs varies, qu'biïnbûs ërmëttëideino:ù;st'cïtërÏÏbusmésyour'dbnner lihe' idée d'e¥)ilWmès('in;st'£u époque

feè%èïVàtotp'sbùtémr,ïè;s!vi, ,'<''™ . l'-s cf"Fidëlè's!! fe leu&'tr'aaitib'h'sl de!i,aïibltràtitbs1del géme WïtaÏÏenk n'avaient demandé à l'orchestre que ce qui pouvait contribuer à donnePïplua;de;reliefà' 'l'instrument! par'excellence', àla voix huirialne ; Avec.quelisoiri ils«.entouraient 1 le chanteur favori d'une atmosphère sonore ihabilement ménagée! pour luiles violons n'étaient*pas assez >égetis,î leSi«orsv flûtes et hautbois âssez'%œlleux ;; craignant' tbujûurk dei surcharger) leur instrumentation les'Italiens' n'acceptèrent qu'àVee défiance les instruments nouveaux; un tel système convenait merveilJeuseméhfc làhleurrgénie p/mais 1 ne prendre un bien grand essprwsw1 *> v« ; v u-W .;.lil /IOVKJ II) L'AGE D'OR DU CHANT ft$i.

» Depuis Pergolèse jusqu'aux vingt dernières années de<]dixh.uiti.ème siècle l'orchestré italien n'eut que le mérite de la discrétiomieQn ferait l'histoire de l'opéra séria avec la biographie des chanteurs. Le véritable orchestre italien consiste dans le qu.atupr.à cordes ou pour mieux dire dans le trib, car l'alto, marchant presque- toujours avec la basse, n'a pas de partie réelle. Les instruments à vent sont réduits au rôle de Mipieni, et' lorsque par hasard bri en rencontre, On les voit se contenter de timides tenues harmoniques, qui n'ajoutent rien au colo ris de l'orchestre. Ge ne fut qu'après Gluck et Mozart que l'orchestre i tàlièïïi but pi us' de variété" et -de fermeté.' Il est Hort beperidarit de r'eïnarT quer que c'est dans l'opéra bùffà'q'ùeTinst-

r'ùméhtalï'ôn'fitife's progrès les plus sensibles; arrêtés dans leur essor par le despotisme de's"chanteurs qui faisaient ain art,dans l'art, lescoïnppsitèursn'hésitèrëntipas dans r,pp,ér,a séria à>saçrifier l'expression et le,sentiment >dramatique à1là virtuosité, qui seule intéressait :Ie ,vrai dilettante. Devant!lè gr-andviriJupse,; sansVagréinent duquel; i)m'était, pas des succès,.-nonfèëùlënïént rprchestre i devait, se faire le, très: humble serviteur'de la':! vôi, mais l'o.péra.se iréduisait aux proportions 'd'un concert,dans; lequel qùël ques airs, attachés au bout d'interminables récitatifs, que persb'n'ftè n'écoutait du, reste, faisaient brider,1e. ch,an|;efuri,pusl.a cha,n,teuseçiLa rareté des ténors et Ijabsençe cpmplèje de basses nous, mpptrent asse.z quel était le sexe,des chanteurs; on,ajoutait à,ces.air.s.un. dup.,à| effet,un petit chœur bénin terminait, rla, cérémonie e,t ,çojnppsijteur,,,o.p,ér,aLet exécutants.ail.aiènt aWe .eWe.?/1m;aj.s, il, n'en étaitpaSjde.qmèitfe dans Vopéfa buffa ou flemi caractère le, cpmppsi.teur Italien, ,r,edetf enait maître,; tput en réservant à l'art du;chan,t1la.plapp,,qui,lui,étai,t duefiii ne sacrifiait pi son| Senti.ment. dramalti1que,,nijlayrilté,)d';eix suivait lçdrjame dans ses, dpyeloppemen gé,nie se trouvait.là dans son, avec Pergolèse,. Galuppi,

reite, l'opéra de demi'caractère, débordant ;d.e gaîté,;de, te.nd,V\e?s,e et richp de véritables mélpdiesprpndre plus:ide.variété.pt d'anima.tipn>

-imli j'; •v.ii.lriiii.-. , '■=:/!■•■■•..; Ii'p ■■•■ > -!j, ■ ,h .M!:--,'! ,', •.!>.■•;; ,ov,b ■hv.Hcvtf.'a

;ilijj Ap;|ès .Gluck; et Mozart .seulement; laurévolution "sefit-iaussicdâh8 lapera,séria si,,,ce fiit.alors que.il'o.rfchcstr/iijouajini'ôlcplûsiintépgs'issajrvfc jusqu'au,;jomvoù:ip,assan

,rPJaë.r„,Guglip,lmij ,Paësic,llo,,Ma.yoi;, etc,',Uiili! devint(If'éçlatant'.'btcM'gèt <.ojc.ntis!Kçt:4.Cj,|R sesfpréée'esseurs 1,

qxç.opté, Giniarpsaj résuma dansiisesj.premièresjmanièitesfles' qualités 1,

cpmme;auss,i les ;défqu£a,i4e...Uin

(IL Lavoix fils, Histoire de PInstrumentation a Imurj aaid nu tnbua'jq

Ainsi, en résumé, jusqu'à la fin du siècle l'opéra séria est nul où à peu près et les virtuoses en font toute la valeur. Seul l'opéra 'èuffa a quelque intérêt. Nousfaisons ici l'histoire du chant et non de l'opéra italien, aussi ce tableau suffira-t-il, à notre avis, pour indiquer qu'elle fut la part dès compositeurs pendant ce siècle où l'Italie fût si bril- lante au point de vue de la virtuosité et si médiocre au point de vue de la musique. Composés dans de semblables conditions ces opéras suffisaient largement au public et aux chanteurs de l'époque.

Unelongue ritournelle,pour faire une entrée au premier sujet, des airs assez nuls pour être changés à volonté, pas d'orchestre, peu d'harmonie, et pas de mélodie.—Voilà en quoi ils consistaient, voyons donc ce que les chanteurs arrivaient à faire de cette singulière rapsodie.

Atout seigneur, tout honneur, c'était l'air qui tenait le plus de place dans l'opéra italien, c'est donc sur l'air que nous allons nous arrêter d'abord. Nous avons dit qu'elles furent les origines de l'air et au moment où nous en spmmes arrivés, l'air traditionnel à deux mouvements, qui s'est conservé jusqu'à nous, était définitivement formé. Voici, d'après Arteaga, de quoi se composait un air complet bien et dûment construit pour la grande gloire du chanteur et avec tous ses accessoires»

1° Un récitatif ;

2° Ritournelle instrumentale;

3° Air, lro partie; on répète les paroles et on fredonne pendant dix minutes au moins sur chacune d'elles ;

4° Ritournelle ;

8° Retour de l'air avec de nouvelles broderies ;

6° Point d'orgue inévitable avec lequel il fallait languir une demiheure avant que le chanteur abandonnât un a ou un o

ou toute autre syllabe favorite;

7° Ritournelle;

8° 3° Reprise simple ;

9" Reprise fleurie ou feu d'artifice.

Dans son Antigone, Anfossi employa 9 mesures, à 16 notes par mesure, c'est-à-dire 182 notes sur la seconde voyelle du mot amato, et à deux reprises différentes. \

Maffei, dans sa philosophie de la musique a donné un tableâu'émusant do la façon dont on comprenait un air, et malgré la longueur'du passage npus ne résistons pas au plaisir de le citer.

« Des airs de plusieurs strophes pourraient diminuer le principal inconvénient de notre musique, je veux dire, celui de répéter sans cesse et jusqu'à la nausée les mêmes paroles. Ouvrons au hasard un livre de musique, lisons les paroles d'un air, de celui, par exemple, que Porus chante à Alexandre.

Vedrai cou tuo periglid ■ ;..,,. , Di questo acciaro il lampo.

Corne baleni in campo Sul ciglio del donator.

» Tu verras au péril de ta vie comment l'éclat de ce fer brille au champ de bataille sur le front du donateur. ;...;,

,» Voyons la manière dont le maître de chapelle a disposé ses paroles b Vedrai, vedraicon tuo periglio, di questo acciaro, acciaro il lampo. (Ici dixmesures de gazouillement sur ce mot lampo.) Corne, corne baleni il campo sul ciglio al donator. Vedrai con tuo periglio di questo acciaro il lampo corne baleni. (Six autres roulades sur Baleni.) Sul ciglio al donator; corne baleni in campo, di questo acciaro in lampo, sul ciglio, sul ciglio, al donator. Vous croyez, peut-être que cela se termine là ? Point du tout. Par cette, route en fa, ut, fa, nous sommes arrivés en C. sol ut ; il faut mainte-/ nant retourner en arrière et revenir par la même route en F. Ut,./a*. Voici comment le compositeur reprend les paroles : Vedrai, vedrai, conr tuo periglio, vedrai di questo acciaro il

lampo vedrai corne baleni. (Ici la voix galope sur mille doubles croches arpégées.) Sul ciglio al donator con tuo periglio vedrai il lampo. (Ici on ne court pas, on vole sur les ailes de mille; autres- notes de gazouillement.) Corne, baleni, baleni m campo, sul ciglio al donator. Et ensuite, demandez-vous? ensuite, un silence" universel annonce la cadenza, et nous perdons un quart d'heure de temps sur l'a de donator, pour donner satisfaction à un chanteur extravagant.

» Mais enfin, continuerons-nous notre route et le chanteur restera-t-U sur sa cadence? oh ! que non. Le chanteur se relève comme Antée. Il chante quatren otcs de la seconde partie qui pêche, au contraire, par une excessive brièveté et sert, pour ainsi dire, de rafraîchissement ; et il reprend bravement sa course, npn pour aller en avant, mais pour revenir encore deux fois sur son Vedrai, vedrai, parce qu'il faut absolument répéter la première partie. Pendant que Porus se pavane ainsi,- Alexandre, plus patient que Job, reste sur le théâtre à attendre la fin de cet impertinent rabâchage. »

Le tableau est peut-être un peu forcé, mais il est bon.

Ceci est le grand air de bataille, le feu d'artifice, le chef-d'œuvre du Chanteur; mais là ne se réduisait pas. l'air, on en connaissait de plus fin.i>f).-'i (vH.09-r./!'i.o.n <; au? îvn'KWHï 1 *w>i\ .çmwç> nf ,.m->'i;i sieiirs.sortes. L air de bravoure, 1 air a roulades qui,d abord d un.mou.™f>rï;ni;.>->P.L

tfMV'j! iitoftiio j;.hoo!i.£. ,-LHOJ .■;■> -;?- ;nïu.>U\> J;> .-S: in ! no . vement vif devint plus lent vers la fin du siècle,, avec de longs pa,s■èlttiiiv.

h Ti.Um J> ro.c-.-s.i JÏ iqmn -\« ï/><;mriri :-M ?ÎJOÎ vlni'n--;Zftrn<"'Ê,A sages et roulades, lair de danse, ou dominait encore la Vocalise, 1 air

iJ-Ji;q.?<iv J«;}iïiM:jUjfU!>:> .?J5fl H '|f Oiioff! ■■•*. 3 !'<-.) .}:'.:jinsriy-JlL, ;>!'; -\->V\> "f't'i

de caractère dans lequelle chanteur devait mettre de 1 énergie, delà fprçeet de 1 expression ; Lair càntabile,,mélodieélegante,,faiteexprès "pouVméttïre en "valeur le cjiarinè et la grâce dû virtuose ;, l'air fjàrté spécialement réservé àTopera'nduffe, et doht'Texpréssibn ét'ait'spiri■'1falèlteet>Viveiî"i-

ifibô'-'ïq n'iùiû):;. 'J ?■«:'■ :'*hoq ?::;■!; -:riO-'ït ;-;!"/I

''° IJes airs 1 Ibs plus caetéf isïiïiiùës:de tbutë■' cette pério'tie ' étaient !ce qu'on appelait des airs •de"cbhvëriâ! ncé.!;Leiéhàhteù'f'se" faisait fâïfepar

nun musifiiennquelcpBqûje, uni canevas smslequeL il -, brp,daito après ■•■cpup

litputlesivarianltesiquiclniiftlaisent

nayxsypealisesjOTàisilïpîacaits

JavpriablesAàjsa voix, et,à spntalent, puis,;Spn air fait àisajcpns<enancje,

;lil MëmppjtaitfpartputVfjle faisaitj;nter£.aler!.aff§:tpus;les;:op,érâ§)<Ie':,cba'iir,itanttàtoyt;yenanfc

etîà:to,ute occasion. , , :" -•'•■'• H ■■'■■•"■ "i : ÎCEÎ>

""' 'Pour suffire Mx?e

composer divers canevas, de différents gënrësy les arrangeaitîisà'fàçoh, se formant ainsi Une sorte de répertoire qu'on appelait Quaresrnalé. Le ïÇèi«?'esmafe"se=rehpuVelaltquëlquefPisi niais rarement, lia iDéamicis et la Gabrielli conservèrent le même répertoire pendantfîin 1 téhips

, infini.,, ,-.,, ..,..., ... ,i,,i.|!:,.,. , ... ,.,[,.;;.-.,„.:-; .,;;., r, .•„, -:,.-,-; -,

Marcello, le célèbre auteur des Psaumes; a, dansun livre: très ispipi,tuel.(jDe.le.atro alla morfa),.fait le tableau des théâtres de son.ternps. La

cantatrice dès les débuts de sa carrière a fait choix d'un compositeur qui

lui fabrique un livre d'airs et lui écrit lui-même les passages et varianti'onsÇSeprésêùteît-elîe à un' directeur,àun'aniâtéur, l'inévitable livre "de iPàsselàsuitV porté par la-nori moinsinévitablemère; etilfàûtbôn

gré malgré 1 que; dans tout: opéranouveau oh trouve une placepouf les , 'Mënheuf eux•passi. -Gëslàirs prenaient aussi le nomd'âirs ûùsàrliéi; parce - que 'le public- italien les humait doucement en dégustant sorbets et

autres 'afraîchissëments. Ils portaient aussi le nom d'airs di battlè, 'Cèluirci' était' le -véritable air de Voyage, que Taftistemettâit dans sa

malle (fcaMfc)et offrait pendant- longues années à tous ses' admirateurs taliènsét étrangers. ' -:-.;, ;? ■■■■- ..■■■.■

Il était Une autre sorte d'air dont un chanteur faisait sa spécialité.

r Farinclli, par exemple, avait eu connaissance des airs très nombreux

âii dix-septième siècle, dans lesquels Te chanteur luttait d'agilité avec

"la trompette; la chose lui plût, il se fit faire un air de ce genre par son L'AGE D'OU DU CHANT * 38b

uifi --.h .ijBnîjc-fsno') n.- no .lifi'Lnai|i;unVf o* oo ÏA «riyn : 'luaJfir.jh

trere, le chanta, pour la première fois à Rome, avec.un, énorme succès -H*>nJjiUî'• iî"ioiî« î=.iijn Hibnisa-} a 'lifii .■■.>'i>ji../.i;,ifi!.ib •Jifi'4.-.<:iU'i0rf.fiaiiî>»

en 1722, et à.partir de ,ce îour, colporta partout le duo lascinateur. -rieq ë;4fî0.t :>.tf 'p/B ,.:-'-l:>\nt is.n nil J;T <i-«7 Aff.i RiJsq-Jntv.'î» li7 Ja-jnvM ,

A.son'exemple tous les virtuoses se mirent à 1 enVi à lutter d agilité 'JiJ; I ,.-»gi)jo.OTjU s'ïir>i!0 3!<;iu.ii!0j-s îi>>,Mi(f;D ob 'uni ,ei}l}iiiis.oT }o joraiM

avec quelque,instrument. Cette mode n a pas complètement disparu

«J [H] ,;,ïïi-l*>lV) i OP îrjfJiU li.p'./.l TU-, i£UUÎ!> :.tt i>ij!.l)!fï - î*OJî!?./ilf ■j.J;>Jî-iiîa .'lïi

et il n y a.pas encore si longtemps que Meyerbeer trouvaitrort agréable de taire rossignoler, dans l Etoile du Nord, le soprano avec une flûte.

•■il-iiji.l'iî!; i .: Or'.Sffl'nv SU] .ffyr.TH fif -J;Î ■iUlVU:,l[:i ■>! 'RPibi-F IJ.-I O'jJJriiïl. -filOfi

11. est vrai'que le rossignofavait nom Cabel. , , ,

-r.!k{* .'iis;i;i ifOJSs'îij/.-'i ; JUi ■ i> J*? ,-i>lii.iOf! .!.-j'K]'.>. i)J ''f'I'M'!'! Ji! Mïii'il j;i i'/j8

Nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent d'un/mascb&îujjde .trompette .et.voix .tiré!. Au.,Libertine..destnoyed,,.à& Piurç,ell.„,G'estî un exemple,em'ieux.des,a.nciens-jairs,.dq,çë,geni;e,. >..iC. -,,j, };1;j,ifi,(r ,,,,•,..,

;I " ! Le colnpositèïïf- devint presque inutile 'dâns'ce-gëhrè'-'de' composition ùi;âfet';ndm opéra et qui;'âpi'ès tOutyn''éïtài*qU,tîn'btup'OUrri>,!oTil,!pôûr -miéuxdirév'fafrprétextêlongPneë'i'tr LagrSn'déiâffaifëdés'Maè'éM

était" déi*bâ'cleï 'vite5îû. partition côùïniatldéé, 'quinze jouira vant'Pbùvêruçe de*iaî.Mëbh.iî ■' <i Ils ont des maîtres- croupiers >âôus' eux-,-' 'é'st-il Hit

dans le brigandage de lamusique-itàlîiïëY::''{Aïit''fûir,ici\iW'-VsL -,partie,.du récitatif;;.reste quinze, ou seize, ariettes,,sur cell.es-pipn en

choisittrois,qu'spn,travaille, c'est-ràrdiRei, Y'ArJg,:Ç,a&u. (iile;\l'aria,d:iiPnappraj

et il dueltQ!, moyennant.quoi l'opéça est composé, car; les «autres ; spnt,de]petits. înenuets,, des rondeaux et.autres bagatellesqui.ne signi.ttentriejli-,

i:;;...., .-;,:i-! -,;■•• ...,-,• ■:-, -i? .■■:.-=•-.-:::■.-■ i '; .. f i (.;,,- :.\ ;•;,

» Lorsqu'on dit que Buranello a fait cinquante opéras, cela veùtèlire qujil a fait ,cent;ariettes etautantdc duos.;» >■* . ' = • ■■:■ •■;li->; i>M

Vbilk donc l'ànciènnë et fameuse fécondité itaiienrie réduite à bien peu de chbse. , , .. ,- , .-

...v.On.icpmprfind q,u'aye,ç!;dei!pjareilles œuvres, les 'Chanteur-s ,,en..aient ;pris;fpBt,à leur.nai.se ; i tout,c,e; qui ;n'éta.itrpas à .leur, ,goûtï,n]exis,taiJ; -pas et ils slarrqgeaient le drp&

. sa|,Hass.e*Jpmel!,i,ïG.alupp

i mais ils.n'-avaientpas tardée êlr,e,entrainés,..sj b.ien, ,qu'iij/y?.e,ut>au4ixhuitième,siècle vingt ou fccente années. pendant;Jesu.eJ!e.sle.s-çhanteurs régnèrent, absolument sans, partage. Maisfilm'ya si beau règne qui

.ntaitsafin. Gluck était né, Mozart apparaissait, Cimarosa entrait, dans la carrière, et de pareils maîtres étaient bien capabl.e_s,.de faire a,u;gpût public les plus larges concessions, mais n'auraient jamais consenti à abdiquer 'complètement' leur personnalité au bénéfice de quelques chanteurs, si grands qu'ils .fussent ; alors commença la guerre.qui,: n'est point encore finie, puisque certains virtuoses, réussissent jusqu'à un certaih point à nous faire la loi, et dans laquelle Rossini "porta les plusjmlës coups'à' dont il

lui 'paraissait cbhvéhablé:! d'ô'rne'r sa musique; Déjà Cihïârosa s'était, élèvecontrel'abus" dès improvisations broderies; 1 points d'orgue et" autres fdntïïièi'ës. Tenant un; jour le clavecin pour la' répétition 1 d'une' de'ses'teùVrés, le maître entend le' t'ë'iibr chargé dû rôle principal s'es-! crer'surùrf'çfè ' s'èsâirs' etre4idre.rn'écbhnàïssàblë une de ses hièlb- ;' dîes; ènacùiïldè s'extasier et d'applaudir,■' le 'téhbr est' dans là joie: ' «Bravo, bravo, crie le maître, maintenant que tu as chanté toH âii',! foiileîplaisirjdejchànt ; >M i . >; .■-. [

il n'était' pas jusqu'au récit qui lui-rhême ne fût soumis au

chanteur." On a vu, dans le'chapitre de l'Art italien au dix-septième siècle, comment s'était-ïfprmé le récitatif. Cette partie: de la musique- que les créateurs ldè-l'expression musicale avaient formée avec tant de soinperidaùt'près, .d'un siècle, tomba aussi entre les mains des virtuoses. 1 A .pàrt'qûëlques irécitatifs obligés avec accompagnement d'orchestre, les I cbinpositëurs, d'opéras sérias ne se donnèrent plus la peine d'e '■ é'criïeiieux-m'êines; des secrétaires, ainsi que nous l'avons vu plus haut,use .chargèrent ;de labesogne, ou bien le chanteur les arrangea suivant son caprice,, sans préjudice des changements qu'il avait entière : licence, de faire aux récitatifs écrits.

On comprend facilement qu'avec de pareils opéras, le jeu des acteurs se' t'r'buvâ réduit à sa plus simple expression. Tandis que la plus grande ambition de nos chanteurs français était d'être des tragédiens, les"chanteurs italiens, hommes et femmes, ne visaient qh'k la virtuosité. Ils chantaient, c'était assez. La distribution de la pièce était toujoursla même; la plus compliquée comprenait : une prima donna; une seoo'nde'et uneï troisième femme, un primo upmo (castrat):et un second, pllisiùn ténor ; de basses, pas,un mot, excepté dans les opéras bouffes, où-leurs rôles; étaient très variés ; outre les personnages de pères1'ou de'Gassandres tuteurs; on leur réservait aussi la partie importante, de buffo. Il»y avait le buffo primo, seconda ctterzo, le buffo> nobile, buffo diineizo caràtûrc\ buffo caricato et buffo cçaitante. L'opéra teyfà,beaueoup plus varié, 'beaucoup plus musical que le séria, employait tour à tour ces' différents personnages.

Les virtuoses à succès se souciaient assez peu de là manière dont; il' fallait jbuer une des cinquante Olympiades qui servaient de prétexte à ïews'ijàrg/iegg,'ëi'ies auteurs se plaignirent plus d'une fois de la façon dont les chanteurs ihtcrprétaieht leurs pièces. Métastase, dans mie, lettre curieuse 1 à' Màtiéi, eh vient à préférer les mimes et les danseurs aux'virtuoses qui assassinent ses œuvres'':'"'" L'AGE D'Oli DU .QUANT 387,.

.«, Ma pauvre pièce n'acquerra pas de .mérite entre les mains des chanteurs d'à présent. L'opéra ne sert.plus, que,

(l'intermède;au ballet,. (Les danseurs ayant appris, l'art séduisant de représenter les, mouvements de l'âme et les actions des. hommes, ont. acquit une •supériorité que les autres ont perdue, en faisant; de'.leurs ariettes, souvent trèsj ennuyeuses, une,espace de sonate de.voix,,en.laissant aux,.acteursdu; balletla tâche difficile d'occuper, l'esprit,et d'intéressé(le .cœur des spectateurs., » , ...,,;,,., .■;,,, !.;, .,-.,..,,; ,,,,-,<|,,

Les critiques et historiens de: ce temps spntitinahimés'âibrâmerla"! façon de jouer des, chanteurs italiens.: Au milieu db:1 lem,si nombreuses lamentations, choisissons ce piquantpassage d'Arteaga ,. j. ,fl , ('(--

, « A, peinele récitatif obligé a-Ml annoncé l'air!, qui'Épohinè,f, aansn respect pour l'empereur qui' est, sur la scène,•■ se met à seiipromëneri à. pas lents et de long en large sur le théâtre ;> 'puis, avec 1 de,s <roule- \ ments d'yeux, des, tournoiements de-cou ji des eontorsiondiépaules/. des mouvements convulsifs de la poitrine et toute la noblesse de idéclal matipndont nous venons de parler, elle chante son ahv 'Alors,! que fait-, Vespasien? Tandis que la triste Éponine s'ëssouffie et spmet en. eaii' pour rattendriri Sa:Majesté Impériale,: d'un, air, d'inspueiahee iebi.de; désœuvrement tout à fait charmant, se met à son tour à se promener! avec beaucoup de grâce et de dignité, parcourt des ,y(ejjx, toutes, les loges, fait des mines, salue dans le parquet ses amis, ,e,t(ses connaissances, rit avec le souffleur ou quelque autre des musiciens le.,l'orchestre, admire.ses bagues, joue avec les énormes, chaînes, denses r montres, et fait cent autres gentillesses tout aussi convenables. »,, -

Gei't.es, de pareils opéras n'auraient eu, aucune: chance de succès .j sans le chanteur et la cantatrice, qui seuls leur donnaient la vieMais c'est ici que notre tâche devient difficile, pour ne pas dire impossible;,. Pour expliquer comment des œuvres aussi nulles: otaussi plates purent plaire pendant longtemps à un public quel qu'il fût, il faudrait pou-, voir reproduire la manière dont chantaientles

virtuoses de cet âge d'or du chant. En nous arrêtant sur quelques-uns des plus célèbres à la fin de ce chapitre, nous essaierons de '■ caractériser le'talent de chacun;, mais, pour qui ne les a point entendus, une appréciation générale est presque impossible. Ces glcires sans pareilles, telles, que celles dps Farineïli, du Sénésino, de la Fàustina, de la Cuzzoni, nous prouvent t que les effets dp leur art étaient d'autant plus prodigieux que la mu-, sique qu'ils chantaient était sans intérêt. Qu'on ne croie p.as que tout leur art consistait dans des vocalises plus ou moins rapides pu plus ou moins légères : ils savaient aussi le secret de rendre meelleus.es 3§8; T'//.i?LB!'XHiANT ; '' :

Je,S[ligjie§f d'Un !ca*ntabilèr;uils connaissaient l',effêtid'unerinfléxaonplaéée fyWVîSëQMï ilsçisavaient j pâfe •quelles > habiles toppbsitionsqles Idifféiventes variantes 4'un#ir pe

!jji$cen,tjau -et, tendresy légers

Ou.jéatgjjjtsBreflîa mus gagnait'pas;

gftandîçhpse;>àjiGes>aner;yeilles;-mà au> dévelgppeimenl;

dnuh arfoétohnant, 1 i dont l'existence! devait "iêtreiinéeessaïrênîÇjnjfc éphém,èïe,,àiGauset:dei:son>essencenmême;. maisjqui a>sa.jplaGb nsjVhistpjjiejd» teinpsjjpàsséi Ce bel jaï'ta disparûipaiîlà forme même âfifj&hpsses,,! m'âisjiil test; àl regretter ;qU'ion»èn! ait! perdue gusqU'ana.'k' -plus bigère&jtraditiPftsn!', H\'<m-uv--Mr!'\ ,;., .,U<M. ni- ■■'■il-; {J --'■: *;■''■- •-■■■■■■■>,>[

(il£fl8l!arèil's!clîantburs'né avons

ditlqWè'lïfiièis1moi;s'!dès premières.'écoles et' des plus anciens, ConseriafenloYi'. iiP,.™dWJJ.;'.br;:i li nP au,;n ,-!■,-<; ,m*in:..m,,,!!] V-, .,;

rnOfno'î Jnob è.-w-f :lo .'*.ripf'-><>hii! !jfi:.(lf, ni. ri;:->i! y.<'.;;'.■■■ ,; •'.■.■!•■" ; ,.,,:, jil Le's premjèreSjapnes.ge,dixhhuitièinp.sièpleien,virenttnaître,et:p rj0.sr; ÇtefiVftlgRhpniln-p.,.,.,,,,;,-,;. .i-„;,tni>j ;-l -n.,-)-.7:,,.n: ... ■ .".i;'

f'fLëy'écoles' et'les''classes' !tie|:bes'Cbhserfcito'irës! étaient 'dirigées 'par' des'latt'cibns'ëhànïeùïs'Pii' dès' artistes 1 'habiles,' noht'là'vbix'était"trop: M'iidë pbltr 5 réussir 1 an! théâtre;' Soyons' en' 'quelques' ligrièW quels 1 fûrenï éëè'iiiàitrés é'ti urrpëti a'ùssqliel était leurprocède d'ehseign'einènt.'

■JDVikl-'i' -1!V .r.-;''itp..i'.i -fi* ';i'»■>'■ i "i '!;!"• ■!■ •> '■ : : -. ><"' •"■■'' ■:-,:'-', r ' :ii,i,!-,.J;i

„Dans les premières années, du, dix-huitième siècle, les, traditions

il! J J_l J' lllp ,u)f('.\!1::-| H Mii-Mi ,-'.u i,r;- !-,,,"," ii';', -,i'- •-' -< }■■-',■;. ■,,,,-..-.■„[,., ..

du .style expressif subsistaient encore ;, le. chant ,n était pas.,encore, arrivé à être un art dans l'art, et les maîtres enseignaient, avant tout, la pose du spn,. le style lié, la tenue de. la. voix... et.l'enseigneinent de:.ces écoles semblait plutôt fait pour produire des chanteurs de.style que,

ISO JllOl ,0'l.!i!iil ;?li|V :-.llinr..i ,l,"r;ri<* H <■■,'. :'■■ ■ !! >,.:,'<,,vu .,-UI. -)',ir,:i!Mi, *n.i

des virtuoses d'exécution ;, ce ne fut que vers 172o ou , 1730, que, les,

S'jb lîllp'umr , ■ijMOFJJ-IIV AlMI ;n, y; a '..i»M ii .-. i'.:.u|u-.ir,- <-,ib .,:,'...-'muni!

chanteurs mirent à la mode de fleurir outre mesure leur chant.

/Il KHOO fci'Jfll't ,1111 ini-. nilî.iil '7J;, •' :--!'.IV ',-,, ,-;,,l-l Ml 1.1 --:.,, ■-,!; :;:,\,,, ; .-■;.-

L'école,,de Redi,,de Léo, de Pep, de Porppra avait maintenu les

G'iOq'toM ,'f!\i\\\{.l- .i:!i;i!-''!il> -,■!::•'!'': -:!■ ■>•• '-i- 'iii;.-!-- .,-."M'ii!| ■-.". -',-:,;;

anciennes,habitudes; on accusa celle de Bernacchi, dont Pasi prit la

suite, de les ayoir altérées. On racpnte.quePistocchi, entendant chan-r

,'li''Hii!!iTr.rt .!!JO;:IIU?J fil ■ iïu-i;: :■::■> .n:->,!;; i -'.Mriv'..w>-j.- .-n,,,:: ,M M>,N

1er son élève Bernacchi, , s écria : « Malheureux! j'ai fait, de toi un

chanteur,,.et maintenant tu veux muer! » C était 1 ancienne école, se

-air'M.'oii'fï'l) tsl'u/l i : r f r om.i :iiu;;l'i -,-v in:,<: înwt ru -H't •;-, ,j!-'-i,ii;u révoltant contre les innovations de la nouvelle. .

O'iilKiri !)\ -iJl'UTIl'»!')-) / ,'iM ï'i'.ï »)■'!,'•] :-jM, '-..-i ,: ,-,<' -■'< ■ H-: -lniu 'i."H(.-.

ijjtç'jLesI plùê célèbi'es lécbles italierines,- ! dit; Mancini,!- existant: versla' iiiU;rtluldixrise.p|ièiriclsiècle:ou!aÙ! GOimnëncemcntKludixh'inlièhie celles?, clé .ïkdiy fàRoihe-;. idei Franc. Aiit. i Pistoçchi; à Bologne < de» Jos> Sprd| iiBlMvipjià!il\là)ianviydeiiIi,rdnei.!Pelivià Modèhe;; .deiiFrancJ'Rediv IHe-j'ënee;ideJosvtAmadori,;!iài;Rome]; ! Cellé;)de Niëi Porpora;de>Ii.eoi,! d,e,iEranc.!'Fie,o,jét cèlleid»'Egizfcio;i,à,Naplesi !»" rJ,r,h!■•■■',].> ii ,■'.,.!!!;.iJt,jnh L'AGE D?OR- DU .CHANT S&î)

-. '>No:u.si avons; :vu,> : aUldixseptièmesiècle,) qhkeîlesïiïé'CatftibhSOiiïnnié's prenaiëhtbleslpremiers.niaîtrësvcb lê!!gSût-dë

leurs, élèves.- : vils é'tai ent en ,relationt avec; tde;s'maîtres tè'lsqiië le' felav'é'i cinistëPasquino.ile célëfore?viplonisté Gorèlli, 1 ui-ÏÏèïi'nàiën1;dà¥i's5ûiîei aut,re ipaiîtie des l'aiît,'l'exemple'.id'eil]aip0rfeù.tioin'. iI!s/âBa'miaiiéii.P'CO seil, à ces grands ; ;virtuosess. - ils;: envoyaient;- kme» jeuxîëurs' 1 «élevé'sÇ! rH% complétaientvpâr.leursleçonsceiresiqû'ilsndonnàïeritv dânfe lëtiféebTël Elusijtardf cejfiirënti degBànds;>compositeuasi;Jè,©mm'e;<SGâ*iatti!j, #ô*0 por %iLeOiCt Duranti; >qpi!enseigûër;erti lèr©hant],uet!

cëiuxaïa>%è'furéri'iS évidemment-pàs.i.gansitenta lafonain'àjc&'.qpe les'rdrbitsi d'ë lâ"mûJsiqûfe fussent respectés. Mais du jour où l'enseignement du? Élfflni'tPinb'aUx mains d'artistes qui étaient plus chanteurs que compositeur:S,,spmme

,|ii,;i; :'\U\>\ lii-il) i*i -"i-irrîM Hiioit Jîi'U/ifn'lîiï G?Hr i:-!| j:),ifu:iK' diJOîJ.vf atîPistocchi,

la. virtuosité prit tout naturellement le pas sur la .musique. G est probablement à cette raison qu il faut attribuer la révolutipqui fit succéder le chant fleuri au chant mélodique et posé dont Porpora nOUSi avait làissélës'plûë 'parfaits''h4b'dèlè'drih!î;sës,c'ahïâfegï:ri'ï K'vt

Nous retrouverons la plupart de ces maîtreslb'i,s'b;û'è! nbus1;dbnhé!rb!n'3 quelques .détail,,,sur, d.ihuitiënie

siècle.,iNbus.npsi arr,è|;erp.ns,isejulement. un, insjtant;,,surr;,lesdeuXi.p.luB brjllantes. écoles,, de,, ce,tte,, pc-que,,: ;çelle, ,.de, fapjles(jprsnpifiée,] (paft Porpora, et, celle (Ip.BpIpgne,, .qui, fut. ponnnelj péninièrie $£ jtQusJ.es, étonnants chanteurs du siècle dernier. L'école de Porpora vit s'élever à,NapïësiUne,WtrWôeoleilnM

concurrence à la même époque et qui brilla aussi d un vif éclat; Les deux écbles ' de Naji)lésr'ët? de Bblb'ghe '! s,emt>ïent'',!du;es¥é représenter le èhant italien;tout entier; car lune se montra pendant longtemps tr'ék' attachée âùxtràditibris'dus'tie'sévèiîé', -tandisque, l'autretoirten' prbdùisanV dès chanteurs' d'une!prodigieuse 'virtuosité,! inàrqua dès ses premiers pas une tendance vers le style fleuri qui fut, nous osbns.le direjle'prbmibrsï'gnè'd'é "l'a dèeadjence du cli'ànt! A Nafiles) 'Porpora avait'fonde, dës;le 'èohimeh'cemën't.du' lecoie qui

euflà'gloirë'de former■ ' àriiieiii Cîàfrài'ellï, ' la Mingotti, Sal'imbenv

■»l|ii u>i -il, !,;,i ii:'if !.,'jrii'!!i.-uL!-':i': ■'<- '• .ni'!.'!:'"?., . ili-i'ii;ii'i;n'i ;>v-il;) .!{<>--, '1;)J

Hubert, surhomme il Porpprmo à cause du nom de son

maître, la

Gabnelli, etc. ; Pbrpbra avait pour le chant une méthode d enseigne,

. . , . ,. «Mii'.i/jiiri .r.(;.'!,! iinfjj;7iyini>.rd f.>'iJjHv>Jiij;Jlu;-{ô:i

ment toute spéciale. On a raconte bien des fois comment le maître

avait:forriiéîGaffarelliijsïàppelonsTle'en 1 qublqùes îîibïs; Dèsilcdébut

des étudps;,PiOr'pbi;ai donna àvGaffarelli) une feuilleidoipapierideîmtail

siqueuSUV: laquelle, il. n'y,aval t. absolument queidesi gammes', dèssHns

filés!ietidos;;trilleS); pendant .trpis:-! ànsfler'lpaévrojfcMnteuP?n'b>ull)'pals

dcautrebbrévjairé etii-hebchanta ,pasodi'antréi<musiq'ue:oEnftniiuî'fOù'rl,

impatienté, il demanda au maître'; quandûli.p'dxirraib chanfèr.caiih'imôT* 5 '§90 -'"-" LE ;'CftÀi?%''''

■ "céaù": 1 i(Va', lui dit''sbn'1hîàîïr'è', !tù''pëux!coûfhi'lè monde' 'et' chanter ~!t'6'ùt" be qùè-'tu voudras, tu' êh* sais! assez. » Là suite 'à'proùvé cohlbiën ' leCompositeur 'avait- raison; ' Cette histoire a' passé depuis à l'état jJ 'd'ahâv-mâis 1 elle! montre jusqu'à; IqttèF. peint étaient suivies' les études

■'spécialement' dëstihéës! 'aux principes et aux premiers exercices 'dàtts côs'eélèbfës'ècolBSitâliennesl);' ' ';":''-' -1'--' " ''''"-'

En 1700, Pistocchi, chanteur de talent dont la voix était trop faible '!'p'biitr iùi'pérïrièttrê' de' réussir;au''théâtre;' ouvrit à Bolbghe une école

■ "qrne t'ârdà pàs;'àr devenir une véritable pép'ihîèrè' de grands artistes. '"Il 'èûVpeù''d'élèves,;niais ceux»ci'fir'ent la.!glbirë!'dë leurmaîtréi Au i-!'prè'rÂ'ièr!'rahg'il 'faut compter Bernâbcni,qui reprit l'école' aprës'sbn ! maître et

dont nous reparlerons plus loin. Ensuite'viennent Pà'si qui

''sûcbéda'à'iBërnàcehiMinëlli', Fabri, Bbrtôlino de Faenza. « Ces cihq '' écoliers;'di't'Màncïh'i, quoique instruits par le même'màîtré, différaient

'■'entre' ètix pr l'éùrihétho'dë'et'pài'l'eùr stylé,'chacun d'eux, ayant été

''dirigé"suivk'rit sa disposition naturelle..'»

, , Bernacchi compta parmi ses élèves le ténor Cortoni de Bologne, Jean Tedeschi, dit Amadori,' Thomas Guarducci et le célèbre ténor Raff ; de plus; 11 fut le maître de Mancini, dont le livre,nous donne de si précieux renseignements sur l'école à laquelle il appartenait et qui "porta les -'traditions du Vèî càwfo à Vienne, où il fut professeur, et de

1 là dans toute TÂllemâgnb.

.ri'li,'M!).,!ïf.'!;';.i.-| •■■■ii,■-,.,■; ,ji. .-r,.; I;.-,; j|, '. :,.,: ■■■■,.:.■:■ !■■ -...,..;,,,

....,, Bprnaççhi,n'avait pas reçu;de,la nature une excellente voix, ce fut

.istocehi qui,l'égalisa; ela déyelpppa par un travail persistant; Secondé

i, .parle zèle de,, ,spn élève,, qui se condamna à ne chanter ni au théâtre

..ni àjl'église.jusqu'à ce .que son éducation, fût cqmplète, le maître

arriva.ainsi à, formejv un virtuose qui brilla au premier rang dansée

siècle et qui mérita le titre de roi des chanteurs. Ayant débuté en 1722,

Bernacchi conserva pendant dix ans à peu près le style des chanteurs

niv'i .ii!* i-Jiii/i. -\,-.,f. -;-iii-.'ij;iiii. f, .,,!,;•,,,, ■:, -;,;:,: •

■., , .,-.■. , /■- de son temps, c est-à-dire que tout en cultivant le chant orne, il ne

ï, iphiba pas.dans l'excès de la fioriture;; mais, vers 1730, il rechercha'ce .genre d effet, il se .servit avec exagération des traits que ses prédécesseurs et ses, contemporains avaient moins libéralement prodigués. Du

■::iifil ; ini'i-'j-nr I ',!■',',; r;l-*i'r ;;l! id ;■; ,■ ,.,-: .--i.,..,j.,, , ,; ,;.i, ■*,. . .-.;

, reste, il faut dire qu'en cela il n'avait fait que suivre le courant de la

mode en la poussant jusqu'à ses.dernières limites ; car Tosi, dans ses

Observations sur l'art du chant, se moque finement en 1723 des chanteurs

'"p'bdr'lesquels la'reprise AW âa' copier n'était qtfûh brillant feu'd'artifice

.'iqjj'i'iii rifh'iïi ii!!, ':i-j'irnr'i'i ./■ ,;-i!i'-;i , • li;-'iii ■■;<■- : ,.- ,,.< j. ,,j-i-...-

.■!'if i(iî>-iOit)peut)oirj.sqr ,l?écpj.e de P.orpOra,une:bro.ol)uve!itilulëe t'JStudè sur l'art du . chant :, Porpora et ses élèves, pu l'Art .du chant.au dix-huitième siècle, par Labnt,

i-.'.o:.,:! .<-li Vlîlu.l),i,t .,,li,.ii..-M\'l\V: '.'1 f : ..!]!-.i ,.,".,l! t ,.,< .'.-!-- ,,,:.[! ..I ..

m-8", 1863.

de roulades e,t, de gorghëggi., Il faut dope, supposer que Bernacchi ne fit,que régulariser des traits et enrichir des vocalisesj.,dont;les çhân1.teurs se servaient déjà sans beaucoup, de ménagement depuis quelques années. Il n'en est pas moins; vrai que c'est de: 1720 pu i730;qufii;,fàut faire dater cet abus des ornements qui indique déjà, une réelle décadence dans l'art du chant, comme quelquefois une. trpp: luxuriante végétation semble annoncer Une prochaine fatiguci

; Pasi de Bologne continua, l'école de Bernacchi, mais il enchérit' encore sur son prédécesseur. Voici ce que Màneini dit de.cp maître: ,«■-11 se rendit célèbre par son chant magistral et d'un goût tpu$ à lait rare,.parce qu'avec un port de,voix sûr et uni il avaitiirttrpuit.un .mélange, dp petits groupes,,, de tirades (volatines), de,traits, .choisiset légers, de trillesj de mordants et. de temps rompusj ,ce.qui,,.fait,.ay!ec perfection, formait; un style particulier; et vraimënt/surprenant..,»; À. trayers ces lignes on peut cependant distinguer: que le style de,,Pasi différait de celui de Bernacchi. Ce, dernier usait de gprgheggi et, de longues roulades. Pasi, au contraire, ne se servait que d'ornements courts et nombreux. Nous devons ajouter cependant qûë le chant large n'était pas non plus négligé par ces maîtres; car lorsque (Jttàhtz entendit Pasi il fut étonné de la façon dont il exécutait l'adagio' '

Pour ne pas donner à ce travail des: proportions démesurées, nbùs devons nous contenter de parler seulement des deux grandes .écoles napolitaine etbolonaise; maisil nous faut citer, aûmoins pour mémoire, les Conservatoires qui, à côté des écples libres, ne contribuèrent, pas peu à former les beaux chanteurs; du dix-buitième siècle, dont nous allons nommer les principaux virtuoses. Naples et Venise sereridirènt célèbres par leurs COnservatpires. A Naples ces écoles étaient destinées aux hommes; à Venise les femmes seules y étaient admises; ' '"

Nous avons, raconté comment les Conservatoires de Naples furpnt. créés grâce à là charité de quelques amateurs. Nous aVons dit comment furent fondés les Conservatoires de Santa-Mana de Lbreto, dus au dévouement de Giovanni de Tapia et celui délia Nunziata. En 1576 pn fonda le Conservatoire de San-Onbfrio ; enfin le dix-septième siècle avait vu naître en 1607 le Conservatoire délia Pieta dei Turchimj'tbus ces Conservatoires furent l'éunis au commencement de notre siècle sous le titre de Realcollegio dimusica.

A Venise, les Conservatpires étaient tous antérieurs au

dixrhiritièjne siècle, et on sait s'ils furent célèbres. A l'époque qui nous occupe, l'Ospedale délia Pieta, destiné aux enfants trouvés, avait pour, directeur, à la fin du siècle, Fùrlanèttb, et les Mendicante, Bertoni; les Irictira- $B . T/.AI]:,I*ICW«T1J'':

nne,QÈ\f\W,h ÛFfêfà JÎSFvïiSPPM;'iMflff/ç.pj«t*'fijtJflwan»&ej-aioÂ>

c§i?ic,Wb!lMeSïPf des fe;mmesv'tetf.qù

JfPfèfe-lïtWêfnîofiPl §??olPùRS,ses,i|trQmpetfôs.-iiises:'ijisfc? Ufmè'nts à cordes, était tenu par des jeuneslles.,;-; :i\, a.inrli.v;;, .;; ;,h ■

tru£ù.sqU%iynda'nsjde...

«iqîi0!,o4esiiécolès';'jmaisril seraituinjustei de'"ffle'p'asj;h'oû§''arrêXëf plus Pngtèrtip.st'iâùruleaJVirMoses,'ià qùiitèvienti>vérltaltf'ém'ét-ila'"gl'éîM'de cett«.TbrAIlajnte>p.ërM

M chapi1)iierài.li'ép)(}que dèiR'OSsiinfyiin-bus

uns des artistes qui ont ëxéouifcéqles'bpèrâs de sa ipremièfié manière'. La ls.sjt IqngujSiJLi.-lait-AJIertpus l,es.,.sehan.teUfis<qui, eurejaCdu §M9flnflftR{'#fiW.ÇiféJli0Hê >Wj#?1fifeM9s.i\nèiJ«. (d0»n,emnstsn'QU.s.

PjïPiiIPÀP ,i;&>Lnp,jP

r&ng,, nus jlaJLSserpns. dec,p.ô][éjd!e§pyirjtg.os.qs,q,uiilà une) éppqiu.eii.moins

npeeusjguffijfajjçe,|aJgloir.e>Jfl,;uneiécple..,, eh-flousinpius fficanf

r.pn£fsflu|eniejut $p(

|rtsitIçs pus.ç.éljèbqspre tp, putex cantatrices,.pinsajuxltértors;

.ga,

e; puyent;] $'|enipjlpi que, dapSjJPjS.ppépasiibouffes.i.etinoivinrent

reprendre quejyeS|jle/i,p£e.n}i

premiers créateurs du drame lyrique italien leur avaient, autrefois

donné dans 1 .opéra sena. , 0 , ... , ,... . ., • , • ,-

iiïnZH'iVj-illi. ij-ra.O')'! ,;ai>sn»a-V'v\\ Kviy-A) 1 .-:iii;l) i:|,-,l- -lui, <H.nul;-.IiItj :m.\>

■joGhàqiuerépioqùeimufeicale' a sori> typej lauq'uël's'd ràttàc'h,ent('tb'titès Tèk tTMitiônsiptojùtésJdës légéhdeB"mêm'esi"qui--cPristitÛèhtl l'histoire1.''Le' seizième siècle a Palestrina, les madrigaux, les larges et nobl'eshàr m]Oin#s.d|î la.m voit 1 maître i l'obéra;

a,u,fljrhuième-,| œ,s,pn,tl;es içastraf si Iqùiidominentl'histoirèjdèi l'école' ijajitmej Njqns,jayqn.S(yji, Ie;ur.àntrp.duGtibndanslai chapelle pcntifilealei ajijçsJejgiè,niesièp;le> ayeR jRp;sini;,;aju dtoseptièmev ; leur importance s'est' cdrflqlementraofipuej, et-pn isait-les: merv.eillesiqueilësihistpriensqjqusi,pnf:jri$t59nt4gs(sur Jejcéjlèbre ItelthazariFerri.îiaû dixHhUitièmë', ils! acgpufiuijflntjen fpjal.e.j,JLpfir mejjyeilleusé supériorité djansléchantsétaiti dy ejnpmbrus.ep. çaus.e,s.;P

vaie_nt,|çomm,n,ç,anj4 desbQnnehBUïîe Jeuais.étùdesy lies suivre» fcanslriteiH» ruptip,n j,usq\vauj jpupides.,débuts!;- ide(plus, oçtte.voix, au timbre mot-i djan%, gtfc fip,fiiftl w cp.n serrai t (ton g temp!s i .ses: iquali tés ; s iet; chaqueîannéej apjiSVjtaitispnJtràbutjd'espéileneeiïSans être) absolument:'préjudiciable* aux qualités naturelles du virtuose. Ajoutezjà.celaMqûe,-i'pourlaijplu--' P?ift JlMKK étafengoppos L'AGETI)'bfrl DU] CHANT llfa

ctaiîiÂ points les- Mbërtés:'%r'ânbsqWifJp'rëSaiytit; àvle 1 la nlîpiljuëf au jpointid'ônfairë'tfùbliërlb'fërilàftle'bbjëï-i Vb'ilklMM'nàTësâlisyhs ;qui .firentr'.de ces artistes les' premiers'îcnàhtëurû'mp'ndeY*m'aïs'Ôn peùti'direBaussi 1 que;l'àpbgêe néléùr''gloire fùt'tcommëiîeIpéinïer- signe de la décadence de l'artbeali-l ™h iJHï 'j/i'ij û*Vi "' èysax

,j,Leiplu.S)Çélèb;r)ef,ipëuitrêtre.;Tdei-to.

que; spnitalentiétaifcdëSMplus remajKqùâblesy 'SâfhàuteEfôirtùn'e>pblitiqnè appJartj;en%! à3ll,Mstpir,e,.iiSon!iy npmétaityGarlp3sBrQisiehi),i:et(<lè

;s,urnQndeJRàrine Jp)prptgea-içîànS)Sës,,;pnemi(èreSi,éifcud;es! en 17P3,,àvNa;plesfetjfut élève •4é;,Por;p.o:rav>;':-i \IM-> iirp ioJsiJM Kobemi

iii-SâGéM,' daps-s'a 1 Bibgfiàpkïè ë'FaMfeWiparïe'âmsi'dec'è ctiSâfeù¥ret

dujsuf?ëës"quil'lôbtiftt àaLôhdfes àVeeiJun âir db'Miur'è ijb'ur'èm'p'ë'WI

'ët< sopraribi %aif do'rit 111 'eSipàrlëMan sucette Jbitâtib'n 'Uviïi 'eu'1ù'ny pW

miérïônpdèle; dans un"'autre'• air' 1 ,vqù'éi,Pbi)p1ôrè' âvauV'écrit fJèW &ëf,

pxsnr le mêmè

mandt'd'une''grâ'ndëlïù'bilëtiév;éri','dùo dlé';v'oix>étl(trbmp1étlèi,!!yÙiyfanlt<iâ

m'odeiduitèmps. Cette'pi'ëfcè curieuse avait ét&\hïëïéàl%® A&kà FEurnBl;

dUmaitréÈhJariv&ht&bhdréS;

sonipremier! succès1!'il'fftiécrire'par'bn 1 fi)èlrb,lRVGar# BÊb's'c'ïiiVyn sîîr

du' mêmeigenrè, quifut1plâ'ëé? ÀmM'ArtàmmAë'Has'sé.■iJ;! P :nhiun(133

.■•ifs'itjii: ,.'n,,u-..'i; -niri) ii-,U;i:.!i :;!!i.iivl. 'Jiiuvdj. vh y.'ii>::\irjno «tii-rriu'Uj Nous' n avons pu nous procurer 1 air de Porpora, mais nous ;avpns

cité plusieurs .fois déjà dans VOrpheus Britanmcùs, recueil intéressant

des êpjin.ppsitipns j de Purçellj i /uniair, de* Aroiripettei i qui ipourrai dorin'er

urje i;de),.de|ce singuliei?,genresde. composition 1. .VbiciJlaùcitatidhbdei

SaÇfihi.;],),-, j., <<.-..-;i,\ <■>[7,i!:r:!il;îi.! >;'>! .Clii l;.'Lih;'ï Ji :,b,.! OÏ«?îisi

. f:«Au.cUn-chanteur neipbssédaiùne mesdftitft'itaèe supérieure a%éliéudêT Fàr.iriélli,'jetceivirtùôse:ebnnaissaifcpaitfaiteménfj tout 1 l'ëffëtJqû'orïp 1 Mf! pi?odùirie;;ayeèiles;moyènsjlesiplus

dont ilse;ser\;itipo;ur; attirérilafoul'e.'Farinbili-plaçS 6èït&ftïesMiflf>ûok'é' surlapremière npted'ùn ;ahv que son 'frère Ric'Brdbi,àvâit;!ë'6i,iti)p;buri lui. Prenant.iunèi longue' ihspiraiibni et'plaçaht W- mâltt''dr'bitbWisa 1 pQitiiine;;iCommepou'r'iaidèr!;à l? actilôn'd'e''Ses1pPÛmbns(,,il>e,it:'ûn|is,ëïl[G siufRals!,! sikpurifisiiMnguementiisbutënûi•''Bimëi? v'6rll,ëilâëiiiè,rïf,mlàdiflëf> qu.ej les auditeurs, en furent frappés di'admiratione't d'é%urprisév Il élit 1 àv peine;fini!,qûe,ide,fiiénétiqueskappldudissembntsî)rëtentli,e h'tvdlé 'tdù'tës'' païitSMUep.uis; çèsmombntsplafoulevseJpoftJa >âùx' représentations' 1 en 3 MF nomhr,èi :que du moiscd'bctoto renitfiniarj1iérè\d9rD00i£i:j)iJ/uii. .:>;,.„ui-u; JJIJ ïuUymhm aèJilcup ZIJ/Î

-Mâ-neihis'ëxpilmè'â Faqrinelli, était considérée comme une merveille; parce qu?elle était?-si puissante,,si sonore;, si parfaite; et si riche dans son étendue; tant,au grave; qu'à l'aigu, que de notre temps on n'en a point entendu de, semblable. Farinelli était d'ailleurs doué d'un génie créateur qui lui inspi- faitdes traits: si étonnants, que nul n'était capable deles imiter ; l'art , de conserver et de reprendre la respiration avec tant, de douceur et de facilité quei nul ne s? en apercevait, a commencé et fini en lui. ■ ., -:

« L'égalité delà voix et l'art d'en étendre le son; le Portàmèntb, l'ûhibh des registres, le chant pathétique où gracieux, un trille admirable autant que rare, furent les qualités par lesquelles il: se 'distingua. »

Burrtey est non moins louangeur : '

'";' «; Gë n'était pas seulement àla rapidité et au brio qu'il

devait son sUccësJ il avait 1 réuni en lui seul tout ce que chaque chanteur, séparéiheht> présentait d'excellent dànslâ voix, la force, la douceur et Féten due; le tendre, le gracieux, le rapide, se faisaient remarquer également dans son style. Farinelli avait des moyens tels qu'on n'en à rencontrés jamais de pareils -avant; lui,, et .qu'on,n'en a.pas reconnu, depuis IprSj dans aucun, être humain; moyens d'un effet irrésistible,,,avec lesquels 11 pouvait, subjuguer; tout: homme qui l'entendait, ,lp savant comme l'ignorant, l'ami comme!'ennemi. »

'''■': Bien des anecdotes ont couru sur le compte de ce grand chanteur ; nous ne les; rapporterons pas toutes, mais celles-ci prouve la force du talent de; Farinelli. Il était à Londres en même temps que Sbnésitio. Chantant les mêmes jours sur deux théâtres différents, les deux virtuoses n'avaient pu s'entendre réciproquement. Ils se Virent enfin réunis Une fois et interprétèrent un opéra à côté l'un de l'autre. Sbnesinô représentait un tyran furieux; FarinellL un prisonnier chargé de fers.

. ,Gplu.i-çi,, par l'effet, de, son premier air,, amollit tellement:la férocité apparente du tyranqucSenesinp, oubliant complètement la situation et son rôle,; courut se jeter dans les bras de Farinelli et le serra dans les siens avec; enthousiasme,; après ce trait, on comprend qu'une dame anglaise ait pu crier : «Non, il n'y a qu'un Dieu et qu'un Farinelli.; »

Tm pareil chanteur fût enlevé au public, on sait dans quelles circonstances. Le roi d'Espagne, Philippe V, était accablé d'une mélancolie i,profonde.; on eut l'idée de faire venir Farinelli et de le faire chanter secrètement:près du roi, sans que celui-ci fût averti; il fut si charmé, i.q,uenon seulement il se, fit présenter le virtuose, mais qu'il lui demanda çë i qu'il pouvait lui accorder : « Je' demande à Votre Majesté! qu'elle L'AGE D'OR DO CHANT ; '395

-daigne se rendre: en personne à son conseil, », On avait, évidéïnment ; fait la leçon att chanteur; maisle moyen fût,bôni car à; partir rdeiice . jour, Philippe secoua quelque peu sa mélancolie. Il ne-T.oulut plus-que Farinelli s'éloignât, lui.fit à làcour Une haute sitùatibni,i àcoriditibn ■qu'il ne

chanterait plus; que pour le roi»; Farinelli fit- le plus noble Usage du crédit; que* son -talent; lui avait, procuré;; puis,ià/lariTortdu roi, se retira dans sa patrie avec-une; pensionde 8O,0Û() livres j quilui fut continuée ,par Ferdinand VI et par Charles HI,. Ge dernier; eut à;ce sujet un mot qui.faitle plus grand,honneur au,chanteui\:« Je: lui tinué avec plaisir sa pension, çlit-il, par il n'a jamais abusé-dela bienveillance et de la.magnificence de nos prédécesseurs., » .

Farinelli mourutle 15 juillet 1782; .-'<_ ...;?-,

Si Farinelli eut un rival, ce fut Mâjprano,, connu; sous le npni de Gaffarelli. Gaffarëlli était né en 1693. [1 put pour prennr màîtrësjun chanteur nommé Caffaro, dont il garda dans la: suite le nom par .reconnaissance. A Caffaro succéda PprpPïa, qui compléta son éducatipn. ,Gaffarelli mourut en 178.3; il avaitdébiité en 1724. ; ;.,,

. Gë chanteur n'eut point 1b talent sans égal dë>Farinelli ;< mais il prit de Porpora une connaissance parfaite de son art. Nous avons 1 vu plus haut quel procédé d'enseignement le maître âVâit employé à sbnégài>d.; toujours il se ressentit de cette excellente éducation musicale. Sâ'vpix était belle., d'une remarquable étendue, et d'une égalitéparfaite de , son ;, il possédait à la fois le. rchant large et le .chant, rapide;, II. passa pour avoir Introduit dans le chant. les vocalises en gammesj chr.oma, tiques; nous savons ce qu'il faut penser de ces,prétenduesinnovations attribuées à chaque grand çbanteiir..Il fut, disent, les contemporains, le seul virtuose 4e celte; espèce quel'pn ait vu chanter jusqû'à.l'àgPide soixante-dix ans sans détonner, ; .,,,,.,, , „,;,,,, ',. ,,',,,, ,.„., ■ u,,, ■ s

Deux traits assez curieux montrent de quellefaçon les; artistes savaient apprécier mutuellement leurs talents. Étant à Naples1,! Gàffa■' rèlli apprend que Gizziello doit chanter'uh certain jour à Rpm'e ; il veut connaître le nouveau sopranistc tahti applaudi; il prend la posté,' 1 il arrive, il court au théâtre, écoute, et, après le premier 1 air, s'écrie'de sa place;~ n Bravo, bravissfpio, Gizziello!e

ÇafffiyeUiche tef $ce, y J?\x\$i\ repart pour Naples aussitôt après la représentation, ,,,,;,.

Un autre jour, ilchanta à Naples avec ce même; Gizziello pourUinauguration du théâtre de San-Gàrlo, dans;une; pièce de Pergolëse;,''appelée Achille in Sciro. Gaffarelli exécuta son- premierirj'eten l'écoutant, Grzziellb avoiia lui-même qu? il s'était cru perdu : « Néanmoins, "396 : . aEïBHAiNT

dit-il,i j'implorai l'assistance du ciel et je m'armai de courage: » 11 chanta si bien- que lcroi se leva dans sa loge pour l'applaudir. iOn partagea Icprlx en déclarant Caffarelli le plus grand chanteur dans le genre brillant, Gizziello dans le style expressif. ,!

'Gizziello, qui'fut plusieurs fois le rival de Caffarelli, était né à Arpitio en 1714;"il s'appelait Joachino Gonti, et avait pris le nom de Gizziello', de son maître Gizzi, qui était lui-même élève de Searlatti. Il débuta vers 1729. Venu à Londres vers 1736, il se trouva mêlé à la grande lutte de Porpora contre Ilaendel, et tint dignement sa place à côté de Caffarelli et de la Cuzzoni. Gizziello mourut en 1761.

Son chant était moins fleuri que celui de Gaffarelli; mais il avait de plus que lui beaucoup de sentiment et de tendresse. Sara Goudar, dans ses lettres à Milord' Pembroke (Florence, 1771)', parle dans ces termes de ce soprano : «'Gizziello effaça tousles sopranistes de son temps pat l'harmonie de sa Voix et par la douceur de son chant ; il récitait au' cœur'et chantait à l'âme. C'est lui qui dans Artaserse fil pleurer Rome entière par ce seul accent : E pur sono innocente. Scudo a raconte

cette anecdote clans son étude sur les sopranistes.

» ' i <

Le maître de Gizziello, Gi/zi fut, avant tout, professeur. Il était |né

à Arpino', en 1684. Il fit ses premières études sous Angélio , puis de la

il passa' au Conservatoire de San-Onofrio, où il lut le condisciple de

Porpora et de Durante. Puis il' ouvrit à Na'plcs une école dont le plus

brillan't élève fut Gizziello dont nous venons de parler. Gizzi cessa son

enseignement en 1740; mais Fco, un de ses meilleurs élèves, reprit

son école et en continua les traditions.

Après Caffarelli et Farinelli, un des plus célèbres castrats du dixhuitième siècle fut Bernardi, appelé Senesino, de Sienne, où il était' né en 16&Ô. Bernardi était élève de Bernacchi, il devint célèbre vers 1715 où 1710. Ohdmirait surtout en lui le timbre pénétrant de sa voix'égale,'clàireet'flexiblc. De plus, il ne craignait pas de rival pour l'exécution des passages et des Vocalises. Son intonation était pure, son style parfait; ajoutez à cela qu'il était bon acteur et qu'il chantait à merveille le récitatif. Cependant on doit dire que ce fut lui qui contribua le plus à répandre la mode des airs de voyage. Il >eut aussi son air comme Farinelli et fit, par l'agilité de sa voix de contralto, l'admiration du public de Londres: quand il débuta dans* le rôle "de* Mu.çiuS) Scœvola.yXl était ivenui dans cette yille;avec, Haendel en HMeV ce fuJilà qiu? il(.fpîiçladéfinitiv.ementi saméputationi eur.opéënfte.< ; Bientôt il Isè) b.r0ujll&iaKeerle4gEa/ d'Opérai

qiUÎHftpQdeliayait-ifendée;. S;arft) Gouda;rr,parlant;de.ceicastr.afoèh3ditsces:i L'ÂGE D'ORHDU; CHANT 3@t

quelques lignes :b« Senesino estile premier quichantà danéleinoUVeau! gpût,"Notreithéâtre de HydesMârkët reçutiesi prémices, de JeesPâirsiJOÙ le eompositeurdonnatout; au; brillant,».J SniiâutreïsoprànistêRnpmmé Martini, né en 1761, porta aui lôsurnoroïlej.SënesinpillavàitMwie" ypix,d/un timbre agréable et métaniqu

mais, il, fut Ipind'égâler la ïépUtaionesbn pïédéce,saUfre;t;,

hpnïojiym,e; e$ anr.ës.avoir débuté enl782,,ij| se:,re,tira,gn;17;9i9,; :\i:i.rj.,.y}.\U>m riô;-;-'••.!:■

«Url autre: contemporain ; des 'Gaffarelli et des!-Senèsinôëùt aussi Ûnegrânde-répùtatibn, je yeux pàrleridfe Gàrestinl,- quiipritlb 'nbmïdp'iÇusa nino, de la famille des Gùsaniv quilavait]protêgé;âûbhûA de; sa .carrière,;II, débuta'- en ITSli. « Ilayài ditiuAntz,.unpidesjplus fprtes voix de contralto;,, parlant du;Rés grVe; âSpic'bst-jàHÎjrei layMli deux-ipçtayes et idemib? Il* éttexërcé: dansiles: passages; iqji'iï exécutaitde.poijtriné,. conformément,aux principes ;deBernacchi, à.la-manière, dp Farinelli; 11 était audacieux et .souvent fprtheuriiuxdanssesitraitsi;»! Maneini donne surson talent;, et, ;sa; manière? de travailler ;! quelques; détails; do plus : « Qupiqiiesa voix fûtnaturellementbelle) ilitravallkut, sans relâche pour la perfectionner pari'étpdbietpPURlarendrespropjre; à toute espèce de chant, et il y réussit d'une faç.pn sublime,. IL avait

•:i/J. 'i!:..!'., ':i ,':.';'!-• i'-l'.j .;,!:', *(li; ■'i: '. liii >\SRI . • ,?(-.-■ i;\ o ■■: -us :, J::. -i.vU.l : ij.J

un génie fécond et.un discernement si délicat que, malgré expellenjee de tout ce qu'il faisait, sa, trop grande modestie, rempêçhait toujpurs d'être ,satisfait ; un jour, ,un .-de ses,amis je trouvant.à 1'éJ.udp,,luieij, témoignant son étonnement, Carestini se retourna vers(lui; etlui dit. : mon ami, si Je ne puis parvenir, à me satisfaire moi-même,copimenf ppurràis-je satisfaire les autres? , . V ;,,,.;:, J, , .,],,.,,,,..

Les, chanteurs, castrats et-autres, ne nous,, ont pas habltpéss.à:, jd'e pareils, exemples, de modestie; pt.deperseépanee,;! aussi ipe;, ppuypns nous manquei! db; lbsciter,,,bien persuadés; que;de semblaitlës tpadiri) tions ne sont pas .ençpr.e.'.a'b>olùm

tintlpngtemps le premier rang parmi < lesi plusf, célèbres chanteurs de, son époque, mais pn ignore la date de sa mort..... , . , , i ■.!;.>,,

' Bertolino di Faenza fut aussi un des meilleurs 1 castrats: de; la pre- \ mière moitié du dix-huitième siècle ; élève de Pistbcchi et compagnon de Bernacchi, il se signalait surtout

par la variété et l'éclat'de som chant; Quoique ses succès fussent grands, ils n'égalèrent'point ceux de; Gûardueci, Celui-ci brillait surtout par: l'expression; dte son ehants't Grêlaient, les mêmes? qualités: qui distinguaient ï le chant deMinelliV Gelui-ci,rné' à Bologne en 1687,! était un contralto élèveaussi de Pis '• tpcchii « Il chantait le contralto, -dit Manciniv-avècune méthodèiunie- etiiin noble port de voix,; cette voixavait delà légèreté; uft trille-ëtfuhP
398 , LE GllANÏ

mordant si parfaits, qu'il pouvait exécuter tous les styles et exprimer tous les caractères, Minelli possédait au suprême degré l'accent musical. Profondément instruit dans son art et très intelligent, il savait aborder tous les genres et s'y montrer excellent; sans compter au nombre des castrats exceptionnels comme Farinelli, il tint le premier rang parmi les .meilleurs et mérita d'être surnommé le Sage. »

'Le célèbre Tedcschi (Joseph), surnommé Amadori, trouva aussi moyen de se faire une place brillante à côté'de ces rois du chant. On a fait sur ce'castrat une' assez singulière erreur, on l'a confondu avec Jean qui fut èlève'de Bernacchi et fonda à Rome une école. Jean Tedeschi, né vers'1700, n'avait pu être élève de Bernacchi, mais Joseph, le plus célèbre des deux, fut celui qui reçut les leçons du grand maître. Le premier mourut en 1730, le second uvait encore en 1775.

Grpssi,.qui lui aussi brilla au commencement du dix-huitième siècle, était né en 1666, à Turin. Après la création du rôle de Siface, dans le Mithridate d'Alexandre Scarlatti, il prit le nom du personnage qu'il avait tant fait applaudir. Maneini en parle en ces termes: « 11 avait une voix admirablement belle et pénétrante, il joignait à un style remarquablement large et plein d'expression une messa di voce parfaite. On pouvait lui appliquer le proverbe italien qui dit que cent perfections sont nécessaires au chanteur, mais que celui qui possède une liblle voix en a déjà quatre-vingt-dix-neuf.»

Siface gagna des sommes énormes dans le cours de sa

brillante carrière, et il rentrait dans sa patrie, résolu à jouir de sa grande fortune, lorsqu'il fut assassiné, sur la roule de Gênes à Turin, par son postillon, qui voulait s'emparer de ses bijoux et de son argent.

Derrière, ces grands artistes, .qui brillèrent d'un éclat sans égal pendant, 1 a première; moj.tié du dix-huitième siècle, citons encore fierçelU, quj, .çliantait yers. 1720,. Bercelli .possédait une , vpix prodigieuse qui mqntait fde l'wf autdessous, dp la portée jusqu'à sa dix-huitième, fa ; mais il était médiocre ehan.teur,, ce qui ne l'empêcha pas de gagner 2,O0rQ guinéps à Londres, en 1738...'"..

Sédati, né en 1710* fut élève de Gizzi et compagnon de Gizziello.

jfontjcpllipait un ;S,tyle,pur et unp.excellente mise, de voix; mais, pour l'énergie et la beauté du son,, il était, de beaucoup inférieur à. Farinelli,, à S.enesiiip,,, à ,Gareslini ë à tous les grands chanteurs,

Félix Salirtibehifut élèveideiPorpora; il savait chanter, mais jouait maL;lL|débulapen,,l'7j31t et mourut, des suites de ses désordres,, en 1751'. • -,■:;, ::-.; ■ -,-,; -,: -. ,,- .\.;-:, ,-■ .,,,, ;,./ :.

L'AGE D'Oïl'DU CHANT 39Û-"

Parmi les plus illustressoprani de la secondemoitié du dixliuitième siècle,- il faut compter Marchesi. Guadagni,' le célèbre Gaspai'o Pacchiarotti. Né en 1744, Pacchiarotti débuta à seize ans. Le grand ■ triomphe de Pacchiarotti était surtout dans les rôles de tendresse: Chantant un jour avec la Gabriolli, il s'enfuit de scène, désespérant de lutter avec une pareille virtuose ; puis, il rentra et chanta son air d'une façon si émouvante, que la Gabrielli elle-même ne put retenir ses larmes. A en croire ses contemporains, sa voix était douce et étendue, sa vocalise facile et de bon goût, mais, avant tout, c'était un chanteur d'expression, chantant à merveille le récitatif. André Mayer a dit de lui : « Son style savant et admirable se compose de nuances infinies, d'ornements brisés, d'appoggiatures, de gruppetti, de renforzi. c'est-à-dire de renflements de sons et de demi-teintes adorables, dont il est impossible à la parole de

rendre les effets. » Arteaga dit, de son côté, que son chant était moins fleuri que celui de Marchesi. Pacchiarotti a laissé le souvenir d'un chanteur étonnant de force et d'émotion. Un jour, chantant à Rome l'air de YArtaserse do Berloni : « E pur sono innocente », il s'aperçut que l'orchestre s'arrêtait d'accompagner... « Que faites-vous? dit-il aux musiciens. — Nous pleurons, répondit le chef d'orchestre. »

Pacchiarotti, plus peut-être que les autres chanteurs, s'était fait un répertoire d'airs dont il se servit pendant toute sa carrière. De plus, un compositeur se mit à son service et écrivit presque exclusivement pour lui. Ce compositeur s'appelait Bertoni; il resta célèbre par ses démêlés avec Gluck et par ses plagiats. Cette gloire était bien duc à un musicien qui s'abaissait jusqu'à se mettre à la remorque d'un' chanteur.

Pacchiarotti chantant presque toujours la musique ou plutôt les redites du même compositeur, ne devait pas manquer de tomber dans la monotonie ; cependant il sut être durant de longues années l'idole du public. Parmi ses plus beaux rôles, il faut citer \aRinaldo de Sacchini, YOlympiade de Paësiello, le Demofoonte de Bertoni.

Pacchiarotti, quLmourul en 1821, donna d'utiles conseils à la célèbre chanteuse Pisaroni.

Marchesi fut non moins adniiré, lorsqu'il revint: à Milan après un brillant voyage à travers l'Europe. L'Académie de cette ville, pour p'éi.*- ' pétuer a jamais l'a mémoire d'un si beau talent, fit frapper uneriièdaille•" attestant'son incontestable supériorité. On ajoute que les daines, milanaises se montrèrent tellement enivrées'dû chanteur, que son portrait devint un ornement essentiel deleur parure. ; V; 40P'i?, -, : LE GKkm

C'est par, l'expression du récitatif et l'admirable exécution du cantabile que le contralto Gaetano Guadagni, qui était né en 1725 et débuta en 1747, parvint à la célébrité. « Guadagni, disait Sara Goudar, scdistingua sur. la scène avec peu de voix et beaucoup d'art. Les hommes l'admiraient, les

femmes l'aimaient à la folie. » Il eut l'honneur de créer le Telemacco et YOrfeo, de Gluck. 11 fut si content de ce dernier rôle, qu'il exigea que Bertoni intercalât plusieurs passages du chef-d'œuvre du maître dans son opéra A'Orfeo, et ce plagiat causa bien des ennuis au compositeur. Guadagni, qui mourut en 1797, était venu en France en 1754, à peu près en même temps qu'un autre sopraniste nommé Albanèse, beaucoup moins célèbre que lui, mais auquel on attribue la jolie romance : « Que ne suis-je la fougère! »

La seconde partie du dix-huitième siècle vit fleurir encore un grand nombre de virtuoses de ce genre. Nous ne les nommerons pas tous. Conténtons-nous de citer : Aprile, contraltiste, né en 1738. Malgré une voix faible et inégale, Aprile était inimitable dans le trille „et chantait avec infiniment de goût et d'expression. Rubinelli, autre contralto, né à Brescia en 1753, avait une voix pure et flexible, et il obtint un succès prodigieux dans la Morte di Cleopatra de Millico. Nbn content d'être un brillant soprano, il fut encore un excellent professeur.

Citons encore Carlo Nicolini, surnommé délie Cadenze, à cause de la beauté de son trille :

Prato (Del), sopraniste, qui créa le rôle d'Idamante dans YIdoménée de Mozart.

Potenza, Mattucci, Ravanni, Roncaglia tinrent aussi, au second rang, une place brillante dans cette période brillante entre toutes.

Les deux derniers castrats furent Crescentini et Velluti. Crescentini était né; en 1766 à UrbihQ; 11 débuta ëir 1783. Ses plus beaux rôles furent le Romeo eGiulelta de Zingarelli, auquel son nom testa pour toujp,urs;:attachéj,! et: les; Omzzi e Cwïazzi Ae (ikfisra&si. En 1803, il fut appelé -à la chapelle de l'Empereur. Crescentini possédait un superbe mezzo soprano. 11 fut un grandchanteur dans toute.la force du termei; sa mise de Voix était parfaite, son accent ab>solmen|juste,,sp,n,expresf sioh'"touchante.; s'il ajoutait des traits, c'était toujours ayep beaucoup, dejjput; et de tact, On sait que Napoléon .aimait p|u la, musique,;,

cependant 1 anecdote suivante prouve quel prodigieux effet produisait... Crescentini surle peu mélomane grand homme.

En 1809 ayant consenti pour obéir jà lEmpereqr, à; jouer: ,dje npiJMT L'AGE D'Oïl'-EU CHANT 40Ïf

veaa!errrx>ie tde SRoméodansI'opértf de'%e"nÔm Wéïï\fàPèut!¥éîî&hêd auîthëatredépûis! quelques aHnéés,2*c?ê,:virtùbïe'pïbdÙ pression suïmNàpPlébnî; :qVànlaïHrô'isiëmbi'¥ëp'ré's 'la1*

grande'scèneiquiïséîitbrminé* parTgirX Ônibr'â 'âdOTâta'JJl'EhïpWblîr partin»mouvement sponfiâné,lûienV6yâtl''brWedë*l& !

enstémoignage de sàîgrandéSatisfàctionètïdél'Hbmlhage cfii'ïl 'sepaî-' sdt/;disàifëil;i à rëndeë àh U5 i ;-"'! «"«■?-'■ JiV

Ce grand*chanteur se retM les révplûtibiis de là mUsiqûb moderne eurent |changé !&,. cpndltiôns du 'chant et'de la composition, mais il ne mourut qu'à une époque; «

r.~,.,\;.;..<* f;ii, .;.:.;?.vç.'- -,:.y; r s- • >" ' i" -"■ :■:; -1 :-,;, ::'Î <i'i(fi:--f.R '.T:f?i--frrï..'.ïf); . :*ïfiW»tn-Si

assez râppfoèhéé'ae'nousj en 1846V■■, ', ;.;,, ... r. „.i';. ; ,,,.l,..a,.Jv<P-.«fdP; f-f

Velluti était né en;1781. Pendant seize ans, il .:éjtudi.,a,.lt..,u.,ghnjt avec le 1 plus grand soin,'sous lia! direction dei.'jp:ilf(eAf(t eh 1800,. Il fut le dernier sopraniste dp l'école apcipnnp,, et„ce;,fut li-j qui trapsmitlés grandes traditions d tëùrs qui brillapendant les premières, années de ce: siècle. ,v, -s ra ..y.,*,,;

îïJn7 fait Impprtantv et curieux, tout à la foisi seratfcaëhe au 1 souvenir?* def,yellui.}iarmi l'héritage; de chanteursi queilé; dix-ilmltièmesiëblc léga,,à-IjiQssini, Velluti brillait; au premier rang,H:Lé maître hé ?tardâJ - pas à vouloir se servir d'un auxiliaire dont l'influence était si grande$ sur leL public et il écrivit j)pur.;VpllMi.Àpïefiap in. Palmyrkl}\n (18i4J. Le sopraniste, suivant la coutume de son école,,en pri* fort f| à son aise avec les mélodies de Rossini, tant et si bien que

celles-ci deMrëht mécbnhâissàMèâ, et ffiAùrétiano n'eût' qu'une seule représentation. Le compositeur jura qu'on ne l'y reprendrait plus, et à"partir:âp cç, jour,,, non; seulement iil profitaoflelaleçbn en-' ftp'bomposah't plus pour des sopranistes, imais il écrivit luir-même les Ornements Ûonft 1' il voulait fleurir ses mélodies. ,....;, ...,>,,•,., .•..;,., „,.,.»..:-.,,;.-.;v ,.,-„.î

Retiré; du,théâtre en 1829, Velluti vit:;toute la: Tévolutibris musicale" "* qui,,s'accomplit, en France j en Allemagne et; en Italie pendant'-les* trejitej;annies; qui nous ont: précédés,, car Une mourut qu'enil86l;ilâgë,i'tt de.quatreryingtS:ans. -:;„.:■. -,,■..:,;.-.-.,„-,/-I'K ,-.;■': -,::-:.-:;-,:/h- »$ r- :j>h-*$<w

Malgré leur immense réputation i'les castrats ne furent pas seuls à fairélàgloire dû dix-huitième siècle. Les chanteuses y eurent aussi Jieur grande part. Quelques-unes se firent surtout remarquer par la prodigieuse étendue de leur voix, d'autres par une science qui égalait presquecëllb' des sopranistes.

Si nous voulions faire de ce travail un recueil d'anecdotes galantes, et curieuses n'avons pas à renouveler tous les anas vrais ou faux qui courent, sur les célèbres cantatrices dû dix-huitième siècle ; citer le nom des principales,, caractériser leur talent, et montrer dans; les qualités deicha-: cûue d'elles ce qui constitue le chant pendant cette belle période,: tel est notre plan, et nous le■• réaliserons aussi rapidement qu'il sera possible/': •', •-..:,::■•!

"La Tësi fût une des premières en date dans ce siècle fécond; elle était née à Florence, dans les dernières années dû dix-sbptiëme siècle ; non sëuléttient sa vbix avait une étendue reinârquable, mais encore elle la conduisait avec infiniment de goût et de sûreté. Elle fit ses pfe mières études avec le compositeur François Redi, puis elle alla à Bologne travailler avec Campeggl; on prétend même qu'elle reçut des' conseils 1 de Bernapclii. « Elle avait, dit'MàncIni, la voix d'une grande étendue et chantait avec une égale facilité dans le haut et dans le bas. Le. genre gnave et, le genre gracieux lui, étaient également, familiers. Quant» a remarqué qu'en Allemagne elle préférait chanter le

contraito* le genre sérieux, et faire briller son jeu, surtout dans lesrôles d'homme, oui elle -excellait;; En Italie, au contraire, elle chantait les dessus et le genre léger. » Elle avait.toutesles qualités qui se trouvent rarement réunies : uii excellent maintien, accompagné d'un port noble et gracieux/Une prononciation claire et nette, l'expression des paroles proportionnée au véritable sens, l'art de- distinguer les différents càrâét'ères, tant'par le changement de visage que par un geste approprié; la connaissance de la scène ; enfin une parfaite intonation qui ne vacilla jamais! ineine dans la chaleur de l'action la plus vive.

-.::r-;;i 'lin".-,:, -.- -,,,,.-.,.,-,, i . , ■,-, -.;.. : ... ■ ■-, ..■,.. . . , ,,,,, . .

i ,yitttopias Tesi .mourut en ,177]0, laissant pour élève la Déamiçis. La Peaœdcis, bien, que. venue beaucoup plus lard que la grande artiste qui/l'ayait ;i,ni,t|'éc aux.secrets dp l'art.du chant, conserva quelques-unes de.ses qualités,; mais,, suiyaijtla mode de l'époque, elle brilla surtout par l'agilité et l'étendue de sa voix. « Elle fut, dit Burney, la première à exécuter des gammes ascendantes staccato dans un mouvement rapid'éy montant 1 sà'ris effort jusqu'au contre-mi aigu. »

Vers 1726! deux chanteuses remplirent l'Italie et l'Angleterre de leur

"fii)'-'Ji; i. !" - ; '■'■,: ■;■■■.: ; - . , ... • ■ ■ ■ ': ,-,■

nom et de leur réputation, ce furent la Faustina et la Cuzzoni. La Faustina (Faustina Bordoni), qui épousa plus tard le compositeur Ilasse,i était née! en il 700s Elle; fut élève; de Gasparini et de Marcello.,;-, sa « voix était'flexible,:argentinq,et SpurcElle; 'imprô>'i$ait:«eS:yocalis.es-,et sès'traitSiaveGinfiniinienitidegoùtlimaiselleétaitj,avant tout, une, chaiH teuBellégënei, et onl'aoousaitide manquer,depassip.u],disons,, pour. s,o,n excuse qùc.'celteiqualitéiheilui eùliéLéguèrè utile,poiu',qhanter la mjih L'AGE D'OU DU CHANT 403

sique de liasse, où le chant de demi-caractère souvent convenait mieux que le chant large. Elle fut surnommée la dixième muse de l'Italie, et tous les historiens, tels que Maneini, Burney, Hawkins, etc., ont fait d'elle un éloge pompeux. Sara Goudar, seule, fait sonner une note discordante dans ce concert dithyrambique; mais son opinion est bonne à citer et paraît juste : « Faustina , dit-elle, fut la première qui passa seize croches dans une mesure. Celte agilité fut le signal du mauvais goût qui allait s'introduire dans la musique. Dès lors cet art changea sa simplicité naturelle en une gaieté artificielle ; il nefut plus question de chanter bien, mais de chanter -site; en précipitant les modes, on les corrompt, on ne songea plus à toucher l'âme, mais à l'agiter. Les volate défigurèrent le pathétique et lui firent perdre cette graùté qui soutient son caractère ; au lieu de rendre une expression tendre, on courut après elle. » , ,

Quantz a jugé moins sévèrement la femme de liasse : « La voix Ad Faustina, dit-il, était un demi-soprano , partant du si bémol pourarri- 1 ver au sol. Elle possédait le cantav granito, le chant ferme et délié. Elle avait l'exécution bien articulée et brillante, la langue fluette, ce qui lui donnait la faculté de prononcer les mots rapidement. »

Faustina avait un gosier flexible pour les traits d'agilité, un trille si prompt et si vibrant qu'elle pouvait l'attaquer en toute occasion et comme elle voulait. Les passages simples ou compliqués, lents ou rapides, ceux mêmes dans lesquels il fallait battre la même note, comme l'archet du violon bat le trémolo, toutes ces difficultés étaient surmontées par la voix de la canlatrice avec une aisance et une prestesse que l'on aurait à peine obtenues d'un instrument,'C'est elle qui, la première, introduisit avec succès la répétition rapide et perlée d'une même note, artifice prodigieux, dont Farinelli, Mant'ice'lli 1, Vis1-' conti, Ricciarclli et la charmante Mingotti, s'emparèrent ensuite pour lui devoir leurs plus beaux triomphes.

Castil-Blaze a prétendu que la Cat'alani.ot M?; 0, Da.mpr,eau,,,jlan,/(?

Zanetta, d'Auber, avaient repris cet effet, mais il me semble

que ce

-;,; i! ■)'',- ■■■■■'■'.'■ • :,,,'., •■ ■ -, ,,. ; ; * ;,, .■ ■ ,,,-■:" /.....,;. ij.i .-■. ■/,,,.)■ ";v:y ; £•■',.v: "

genre d'artifice ne fut jamais, abandonné depuis le jour où Faustina l'avait mis àla mpde.

Venue à Londres en 1726, la Faustina y trouva laGuzzonii, et aloiM recommenç'a,-l'éterno,lle!guerre.èntr:-| li'expr.es8iQnet.laiiVirjtu'osi:té.>-'.iLa' Gùzzoni, dont le chant était surtout pathétique,:'fut, vaincueijpar la Faustina; qui étonnait et icrtlevait son publie.! Les plus grandes dames dû royaume prirent part à cette lutte, qui fut une: des batailles musi- -.:(w ■/.--.- ■

'■! îj-i /i.n"i'/:.|i 'tlj'i ,-i,.]\\ ,;,,,,.::,..,-,- . ., , , .:,;,,;, ,. , ,:.

Galesiles plus iCélèbriëSi.du.idix-lmitième siècle, si fécond enépisodes

de';qëjgenrev v,::.,,; ; .,,:-,/., | ,-,,..,,,.. ,, . ,

«La'Gùzzôni (M'Sando'ni) était née: à Parme, en 1700. Elle fit ses !éi;udé's'j'è'bûsla')'diî?ectibn de Lanz'i.j Voici; comment Maneini caractérise son talent : « Les qualités de cette cantatrice étaient extraordinaires : PjUéeçl'vpeypix pure et,,pleine de snavité, elle joignait à un exçelleji,t.,styl,e,un .pp,rt, de, yoix parlait et, une. rare égalité dans les registres {dflIAiVjpix;,elle,avait unes légèreté suffisante, mais elle excellait surtout (jjansla;WM? ifyVRte'S) ieprexécutant un cantabile, elle avait soin de l'orner dans les endroits convenables,, d'en ranimer le chant (sans préjudice de l'expression) avec de petits groupes variés et choisis ; elle variâit''1aùssl' les traits' ftàhtÔt en'lës' liant, en y ajoutant des trilles 5, des mordants,' en'lè's'de't'ach'ànt, bri lèsJs'oùtenant, en les séparant par ■ quelques tirades' rédbûblèes, Pu par dès fusées liées, depuis les tons graves jusqu'aux tons aigus; elle traitait les Cordes âigUësâvec Une jusL têsse,sans'bgale ;'sbii intonation était parfaite; elle avait le don d'un esprit créateur et Un discél'nement juste pom* choisir les choses particulières

et'nouvelles. » « Mmé CuzzPnij dit Quantz, possédait unbvoix de sépranb'etén'dvté et limpide, une intonation pure, un trille parfait. Elle parcourait deux octaves A'ut à ut; son style était simple, noble et ■t'ô'UohanU'Ses; grâces rtei semblaient-pas être un effet del'art, spiis la iniahi'èfeiaisée quiles'accQmpagnait; elle n'usait, pas d'une grande-rapi'dité 1 'dans, Uexéculionvde: Vallegro y mais: il y avait, dans chacune. de, ses 'riPtès'tinèiToiideûr et une douceur charimantesi»;- ; F , :-

i(lCette'arliste 1, qlii gàgriàdes sommes'fbllës, mourut pauvre, et, dans slâuvi'elillessië, fut'b'bligéë pourvivre do fabriquer' des boutonsrde soie.

tëmomuit'eh'moV"'" ' 'M'""' - ■-■'-■■ - : .■,-.-..-!

c j,En même temps que çes(deux cantatrices, brilla, pendant quelques années, de 1724 a 1733, la' NegVi, élève de Pasi.

;.'«')-l|||-]:j 'ifrij , ■.ïïTj-Ml!,.. i -•■•irn.'.-'.i:.i-, ! ■ .I,.:.,,.'.: .. [, ..,:,:,.,, ,,,,.,

<.i i i ËP /Pariap J, ,de:. la; Faustnia,, nous .ayons, ppmnié Régina Mingplti ;

.ceUer.ciiépieni.lSjajyait.rç.ç.ies cpnseils dp Porpora, Sa, voix était

-JUII jmezo-sppyanp,.bien timbré,,.mais .peu. étendu. Par un,singulier

hasard ce,f;ut plje,qui .rpprit jplus tard, lâvec la Faustina, la; lutte que la

Cuzzoni avait abandonnée. liasse, voulant faire briller sa femnie, écri,.y;it,un.e

partition de Demofoonto pour la circonstance. .Caslil-Blazc

.ri!açop..,ajiisiJ,a;ciipise,,:, c<, Le maître; avait remàrq.ùé Içl'ort etlb fàibje

-delk'voix de M»? Mingotti; le malicieux compositeur,imagina de dpnriër'à;

la 1 cantatrice un arfài7îo:4ui naviguait dànsles notes peu

sonores

,:œ;JV,;Hi!ia 4i;;,f:H . J;'i/,j ï",-.(tf-'",''î ,.,,;,■;''! °.;.,,..,:ï .,•.' ■.,-.-. ,--. ,.:..,.• , .

de'son qrganej-çt. poju>

pagna l'insidieux adagio qu'avec un pizzicato de violons. Régina fut L'AGE D'OR DÛ CHANT . "'" 405

obligée d'accepter le défi sans réclamation; mais elle découvrit le piège j'elle travailla son adagio de telle;sorte; >toufflïa' l'écUéilî avèeiîne telle adresse, quela victoire lui resta. L'air: Se tutti i mali micii,Aisposê tout exprès pour mettre la; virtuoseen péril, et; Miner sarépuatiqn, fut couvert d'applaudissements, et Faustina ,eïleTnîême:,>r.é,duite,.jau silence, n'osa se permettre un seul mot de critique, » , f -* h\,Un no/

. La célèbre Gabrielli était fille d'uriPùisiriier dffi priWcë'WabribWîÇà Rome. Celui-ci,l'bhtendânt Un jour èhâ'ntbr fût: étonrié'dblavbeàùtê de sa voix et de là prêcbcité île son goût nâtùféL; lHvla ebhfiâud'aBor;d à Garcia l'ancien dit l'Espagnblëttb, puis de là'plie passa dàns'l'éè'ôtè dePbrporà. Neeenl73Ô! eïledénutàeri'llï <|! ',h(!; / i] "■''■ ■>'» -"*n.

' : . "- •■:-■: -:,;■.-; '.---'.l»''' .; -;:,,ii ,,:. :'.;;';"!.. •r-.,-:-.'.\/'i:i -.1-.- "-i.--.ih

Lacroix, voyageant en Itdie,, rendit, compte de,son voyage dans./ê Spectateur français, et voici ce qu'il dit de cette chanteuse : « Est-il possible de peindre l'art et la manière de la Gabrielli, reine des caritàtripes .du jour? Son facile gosier;,se déploie,à mesure qu'elle chante; sa voix flexible semble augmenter à chaque, instant de netteté, de forcé

e>,-,.', ...-.,, ,,.,-1!!,,,,,,;,, i,,.,-, : • J i ; il ' - ■■An:,-: :ir?.->\

et d'étendue. Tout à:COUp elle éclate.etperce les airs, 'bu'.s'élève et

■■ ' ••■'■: •:■■■■■, ■:>.-s,: ;;,P:,---,,,,.. i,,f ,,-. l'/jvHj-vj'i.Jrjqf-.'i

s?enfle par degrés; puis, pllei baisse, et descendpuJpeu, toujours avecart, itouiours pleine dans ses inflexipns,,toujours juste dans ses

. ■'••-'■ -, I- ■ ■ ■ J .. r , . •■• ■■!-,: ■ ■•-,,! ',;.', j, fi ?! .i'.i •>) 1 ! I 1f1 ' i"J ' i • f l ! i l ; -J l j | y .,j, ■

mouvements.,» ,;..., , ,,, ,,„. v ■ .... ,, ..;,.,,,, /!,.!Î)) iinWi0.m] .;„,,-

! Non seulement là voix delà Gabrielli était très exercée, shiaisfQjiQQrp elle' avait ' une' 'remarquable > étendue;; ; son* 'grandsûceps i était) spiriput dàns! les effets de 1 bravoure; oùla pureté -délsaivocàlisàtiolila [sûreté du trille, dépassaient'tout'ee qu'on peuti imaginer. rOnSferait run4ivjjp avec toutes,-les;avehtui>es dont: lafilljs.du.;ejiisime/,fuj l'hér.pjnj,impertinences iavecles rois, .amours romanes,qy.esi,cfiprjce, elljmtj.tout le roman des cantatrices de cette époque, et sembla ntrour ainsi dire-i la, principale héroïne. Nousne nous arrêterons pas sur ces détails. Cependant nous ne pouypns nous.empêcher decitërun mot quelle eut l'audace de répondre à i'impératrice Catherine. Cette' pfiiieé'sse voulut Î4mp

roubles; d'appointements.'— Je hb d'biib'é'pà's'àùtàtj'dîtl'Inïpératrîce, !à mésféldmaréchauxl — Éh'biêhl'qûë" V'ôïre Majesté'fà'sseïchmte'r ses 'feidinarè'cliaux 1 réjybnditla châtitbusé1.' Elïbimdûrûrlen tito6)(l)-jr*fnl

'•'"' -'"HiU-,! :,:■< i:,!lri!i ■,':;i;l .hn;i;i.,-,/ ,-„,;d! ■rjuruvfinwli; iif;vj; iinmiiO

. (1) Marie et. Léon Èscudier ont compilé quelques-unes de ces aventures de chanteuses dans un livre intitulé : tic et aventures dès cantatrices eè&res.'Paris'Deiiài1,;'1856, iiplâ.'iii =Vôièii-lA'ilistè'JBésh'îatricés'dbh'tiils ont; râitil&ibS6gra|JliieI} M1,1?./Mtmpjji,

:MV><!iFa.yar.ljj Sophje, A5ûotdj'!MTS,(Ja;ijtlijerj(.M'jlo Dugazon, ,Sa.intrHuberty, .SaintAubin. Maillard, Gavaudan, Branchu. Philis, Gabrielli,'Marà-, Banti', Billihgtbn, aâsïnicàtalanii'Mainwllé-fôdio'pifear nos oh 406 T7.,\\: "LË,.CHÀN,T - ■'/;

<> f lia' [Gabrielli /ayaikpii avec\ le, castrat, Màrchêsi une, rivalité d'artistes qtui>fut',célètœ:.ertispn, temps ; mais une de;cës luttes dp chanteuses si fréquentes au dixuitièmp, siècle,, se renouvela encpré en France et rappela dans ce pays des beaux jours la lutte de la Faustina contre la

y.tnh'li !:!'>:yjinU,UJ':; !:; ,:,;,::■-,';. -:/ .■,-.! .,.:.;:.;:,,,;> : „ - , ,„,; -. -.,} < ■-> -: ■■ :

epzzpniàLondres,. Je veux parler clés Maratistes et des Tbdistes. ' .

...zGôntr.éIïopinipn générale,, toutes, les grandesichanteusesne sont pas IjiaMbmesHpUtrèqpily en & deiFrânçaiSéSj il-ep; existe aussi <Y Anglaises * de -'Hollandaises et d'Àllemàhdes,SUrtQUt,iLaMara:, néeSehmœling, était Une,, .de, .ces)toniërps;,.]GertriUdp; Elisabeth .Schmœling (plus fard M™Mara)j,;était née à CasseL. La pauvre enfant avait perdu sa hièrb j±e- bonne, heure.; son,, père,,pauvre musicien et luthier, qui réparait des instruments, partait, le matin j pour travailler, l'attachait.- sur sa chaise et la laissait ainsi des journées entières. L'enfant mit un jour la niaih'sûrùh'viblbn 'elle père, ôri rentrant, fût tout étonné d'entendre la nllejbùër assez cbïréctenièntla gamme* L'enfant avait cinq ans, et l'on voit que! sa Vocation mUsicalë.se déclarait de bonne heurei Schmsér lirig'pr'bfità'dblà circbhstanGe et fit jouer sa fille en public comme un petit prodige, il la portait dans ses bras pendant qu'elle joUait. L'âge vpnaht,!.l'enfant trouva des protecteurs et oh s'aperçut que, non seulèni.ent;ellé jouait bien du violon, mais qu'elle avait une.fort belle voix. On la fit étudier avec le castrat Paradisi.

-: Laivoixdo là Mara avait une étendue; de trois octaves du sol graveau mi;,sur ■aigupsa vocalisation était légère et personne, mieux qu'elle, ne sut attaquer le; trille piano pour l'augmenter en crescendo et revenir dimihuendo' jusqu'au; point de départ* De : plus, elle savait donner à l'iarfae&.am-tour et-Une largeur des plus remarquables.. La Mara avait entendu lesii grands sopranistes de l'Italie et avait profité deleurs leçpnsi uEllb; vintà'Paris, en 1782, où son succès de

début fut prodiv gieuxidansùn 'air de Naumann « Tu ni entendis ». Pour donner une preuve de> son agilité, il suffit de dire qu'elle se plaisait, comme plus tàrdlâ Gatalahi 1, (i exécutef, avec sa voix, les traits et arpèges des variatiônsdc Gbrelli écrites primitivement pour le violon. Longtemps au service dù! 1 roi 1 Frédérièj la Mara eut à souffrir de la tyrannie de ce dernier, et eut mille peines à se débarrasser de ce trop impérieux protecteur,,,,,

'■EEïi àBrivant à Paris, en 1782; la Mara ' avait trouvé une rivale déjà établie dépùis;: 1778\\ l'aTodi;! qui possédait surtout léchant large, sonore, émouvant, mais dontlàvoix; était un peu Voilée. Elle n'avait pas lebrib etilat Jégèr,eté de.la Mara*, aussi pouvait-on dira de l'une que c'étàit.ûne yirtupseietderl'autreigueKe'était une chanteuse; l'Une étonnait, l'autre.

émouvait. Le succès de là Mara fut peut-être plus gfândquë! celui ide la Todi; mais on ne peut hier que cette dernière ait exercé'surles iar listes français une plus grande influence que sa -rivale» ;: M-, p:s;

Le public français applaudit la virtuosité, niais il apprécie' mieux l'expression, et par bonheur nos chanteurs, grâce à la tôndressë'meiné de notre goût et de notre genre, sont plus disposés à rechercher'l'expression et le sentiment que l'éclat delà virtuosité,, voilà pôurquôiilâ Todi fut plus utile à nos chanteurs quelaMârav- =■'-,;■ -U■•.•!! :'Î

C'est en entendant chanter la Todi que Garât comprit son art et'ce fait seul indique quel était le genre de talent de là cantatrice.'L'engouement pour la virtuose passe vite, l'àdmiratibii pour la' cnànteusé expressive laisse seule des traces durables. , i ;.-

M,. ¥J. David a,, dans le Ménestrel de 1874, fort bien raconté cetjp .lutte des Todistes et des Maratistes qui fut une des batailles, musicalesles plus mémorables du temps passé ; on y dépensa beaucoup, d'esprit,, pn fit beaucoup de mots et au résumé l'art du chant ne put,;que,gagner.,à tout cebruit. .,..., i. .,

La Todi eut d'autres rivales moins célèbres, il est Vrai, mais qui eurent aussi leur jour de gloire; d'abord ; M 1? 10 Heyne, dont le'souvenir ne fut pas durable, puis la fameuse Bàrtth , i ii! i! , i iKI

La Bahti, qui fut si célèbre à Paris vers 1780; fut littéralement ramassée surla; voiepubliqùe par Devismes; alors directeur del'Opéra et qui voulait former une troupe; italienne;. Elle, était née:, dans le Parmesan vers17S6. Chanteuse ambulante, elle s'était peu à petti dirigée sur Paris et c'était près 1 d'un café sur les: boulevards que Devismes. avàijt en4 tendu sa voix étendue et remplie d'expression, Après avoirdébuté dans: la troupe italienne de Paris», elle partit en 1780 pour commencer: son tour d'Europe et se faire applaudir à côté des grands chanteurs du temps, tels que Crescentini, Marchesi et Crivelli; sa voix avait un volume prodigieux, son intelligence était telle qu'il lui suffisait de chanter deux fois un air, un duo, un trio, pour le, savoir. Elle.mourut à Bologne, le 18 février 1806, léguantsQn larynx à l'Académie; de cette ville. .,.. . .:.'- ■,;:,,:.;,

L'étendue et la souplesse de la voix de la Banti étaient merveilleuses piais en même temps qu'elle brillait, en Italie, une chanteuse qui, sous le rapport de:l'étendue des registres, fut uniVéritable phénomène. ; Ge fut, Luerezia Agujari, surnommée la Bastardella.; ,. ■ /1,,,,, (\

;La Bastardella eut pour maître l'abbé Lamberfini, et elle débuta!à Florence, en. 176fc,Si Mozart n'avait 1 écrit presque sous-sa dictéeun {,à|08 . î7-;,r- '--îCHp-Tr,,. ■';■

i aitidftA? MîffiÊantaieponf Jraffaitâbfîe;I]e»steneeiidej cette oiprp#gie}is$pjxq

,, îbjpgraphiej,Jjnjfcej,rjOplibicheff,,,,dans; leurs .travaux, ;sur,Mozart, put hicppiÇpjçliitfp§ttê ppte,mùsjcaîjgpr| §p,paiî.lemaUrp. ,11 np.semble; pas;que gjjigjiypiït é le;sen§ élevé; idu

pîpiSftivpjxj ét

îjquejGsjyjenientiquej d§s;ppér qup Colla ëcriyàit exprès .ppupiplle. Lersqu'el;leiyipJ;.ià fut:,piayép pepfciliwesi:par,:spirée)et

encore pour ne.chanter que deux mprceaUx. Elle épousa Ûblla prpbaÉlément par reconnaissance et mourut en,1783* •

; - ,Ui.Hh;ji;l> a;l Ki !.;ll<.r:ii'iri ;,i .!<.jii!i:.J >..: ,■.,;'!',;>■: :nxi .-U.'s.'ii

a ïl est difficile de croire,-dit Mozart',- qu'il y ait jamais eu,dans le

.monde une voix aussi riche .au grave comme,a 1 aigu* Dans sa partie

■•3\ï'v,\tfïhM-A'wi<\ ■■s--.'Vi->r-..ïH'-j. s:! :>f 'HPÎUAI, nî:T -, jii:; «;:.*■ ,;■;. ..o.afîtr:-.'. élevée une octave complète succédait à 1 «f posé sur la seconde, ligne

àdditiPhhelle à !'«/, borne très satisfaisante d,es soprani les mieux narj;.

'ni* .WSîïïn J:j H.Î-',-jf\ «oim■>■>.>• ■"? ;-;;;: . ,_', = (.:.: .:;.;■<. ;,:;*- ,-:■;!; ii:.u)t'.jv--;ru;

tagés. «Les notes de cette octave suraiguë, ditLéopold Mozart, rendalent un son plus faible., niais elles étaient douces et flûtées comme les tuyaux d'orgue, d'un pied de hauteur. Burney confirme le dire de

-IV."Ii j-, -:!lf;-)] -:m H;,.;!-) -,?■:,:.::,;,;--,;,;:. ,:. ;,',,!■,,-,■,, '-.- i ;:i; ;-,i : !;;;■-,-, ■-.[z 'J

.Mozart : . n

)î1;J:.i M(|) iio!,,,-,';,,';,! :,.;.:'!,,,,..■---,- , ■;,",. -:,,...--.,;•>.'-, ,- ■ i„,i -,-.,: ■, ::>ï!

.lia/,«1Lpprpzia.Agujarité,tpit une cantatrice,m.ervpille:use* Lai partieinfé, irieure, dre;(sçii voix tait, d'un timbre plein, rond et d'une excellente qùa.,iité,nlfiéî:en4ue,,de;.spnp;rgane,de qpe nous,avons»entendu

,<jnsqi?1àpriésept.j,Elleu.a)vait deux> pçtavps,de

.belles..cordes naturelles, depuis le /« sur la cinquième ligne (clef de basse), jusqu'aujfeiaigu du

soprano. De plus elle avait eu dans sa première jeunesse une troisième

,tn;-'ii iii'!J(t':i"'K-'i i, l :»ii'('iiir'; :it:>'>[,--.)(:,f! r;.i-. "ii.in'rfi.tiTi'.ft ;;; JJM nurs-ru- n.-.i. ■- ; octave dans la région, grave du,contralto. Sacchini:m assurait lui-même

-<iH!'H'- ti.-("iir-.rh.ir le.-; ,11-ip .-ij.' „<•> , i- ;>;• -"i')ii ;:;;J;I ■•!!;■! ,, -i:; i:'nji ..-.-.,".'■< ru-_s

■qu'il l'avait, entendue monter au si bémol suraigu (Mozart, dit w<„) son

■■{.(?n "jifi lj)|ï<J-ti1 Mj'j ;. Jli.i;.i't-i.ï!!,;i"l i;;- .■:;<..;'•■ irli; >:i ./-.Pi-/\v- --n -liin-..: ,J»,intrille

était égal etparfait, son. intonation, irréprochable. » ., ,,, ,.

iii! uij; ,iisiiiï"-"-.n.r.J;. ic:,ii;''n.if, JSUÏH,,-, -;i!-> . : sfi p:.*i ;•: :;>-- ---il .,:Uiii, >;

x uLespyQix ,4'un«!i étepilue extraordinaire furent nombreuses ; au dix.pitiëmÇiSiëcle, OptipipeUes

j.Mif, priauvjieï;. ,qui, dit GastiL B.laze,vpossédait, troisioctaves d'une belle j;quali|é dp.sop,.,;tlus.jfiaçd,]en:, 120,, Mnî-.BeckeR prepailles /àisuraigu jie,|Vp]:ée, le, (Sqpjtenaiitlppgtemps ietiimpntaitrijusqulausijbémol;iclair, .net.rfç.rimgptbjep spnnaptiiMfiGatftlaniiefcMËlibran pôssédaienlfun t xliapaspp ,de .trpis pptayes,Mm Do.nzij; ,plus tard SMP!? Lebrun,, atteignait aps', ppinç lp)/a;suraigu eti quielquefois-le .la. Sabine Hitzelberger: possédait aussi une étendue de trois octaves. :iï i;;;;,

_ijjP.e]riè,re pesiGhapteuses Gélèbres ,sespressent Unelfoule; d'artistes de jgrand§(yaleuii? qpi sejpaftagërsentjpendantïlesdernjères'années du dixl)Ujiiè,pvej jsifecle.; J gs= applaudissements: i du; public, i -, Gécilia D aviës; dite „ljlngleginalèvejde;$flcp I/AGE-D'OR-bte CHANT el,|()"9

lente musicienne; Anne Storace, autre élève de Za'éfchihi 'qui 'mourut vers 1814,La Caltellini, charmant soprano de demi caraetèré,flexib'le et suave qui débuta en 1781 et pour laquelle Paësiello 1 écrivit le l'Ole touchant de Nina, qu'elle rendit plus touchant encore; La Bonasini qui dut son succès aux qualités d'expression de son chant. Un p'euplus tard, et au commencement de ce siècle, on vit arriver des chanteuses qui furent les premières créatrices des opéras de la jeunesse d'e R'ossini, la Colbran qui épousa le maître, la Mombelli, la Morichelli. ' ■ ' i

Trois chanteuses terminèrent brillamment la grande période du dixhuitième siècle, la Campi, la Grassini et la C'atalani. ' ' '•'

La Campi naquit en Pologne en 1773, sa voix était belle et passionnée, et elle eut le rare bonheur de la conserver pendant plus'de trente ans : sa voix allait du sol grave au fa suraigu, elle avait une .articulation des plus flexibles, une exécution nette et précise. Oii a comparé la Campi à la Catalani ; elle n'avait pas ïa voix aussi étendue mais elle la surpassait de beaucoup par le style et par le sentiment expressif; on lui reprochait de surcharger le chant de traits et d'enfler le son par saccades sans suivre cette savante progression qui était le signe distinctifdû chant chez 1 l'es grands virtuoses àûdixhùîtièmè siècle.;La Gampi fut la créatrice'des'prettiiér-opëras'-db trouva dans tout l'éclat de sa réputation, et sPP succès'fût hWmehse dans le rôle: d? Aménaïdè; de Tàncrédei La Gairtpi mourût àùl mois! rde septembre 1822. -;■•.-.,-.....' ,.,,,, ,,:;},Î,:.,.. ;;u,-;;s oi cnuir

La Grassini fut'là cantatrice de Napoléon, comme; Cresceriiini avait été son sopraniste Elle était née eh 1773* Le généralBélgibjpsb,; |êtpnné delà beauté de sa vbix, la prit sous sa protection j eile débuta en J1744 à Milan. Dès cette époque, elle connut Maréhesï étjGrescëntini, qiului révélèrent leBel Canto avec ses grandes qualités de'styleï'ftSàvbix, ■ dit Fétis, était un contralto vigoureux doué d'un àbcèntlekrëàsïff'èlle n'avait pas d'étendue vers les sons élevés' et sa vbfcali'sati'onv' Évmi dëî'ia légèreté; qualité fort rare,; chez les voix fortement tini'b'rééàl Après lia bataille de Marengp j Napoléon, qui-''l'avait entendue

chanter, l'eniniên'a Paris,; etplus tard il l'attaohà aux concerts delà cour 'àvèC'Grësc'éfi; tini,; Brizzi, Crivelli ' Taechinardi et Mmi! Paër. A la chute' de l'empiré, M? 0 Grassini retourna en Italie où elle' chanta jusqu'en 1817 W où elle mourut en 1850. -,;,-;. ;■-.,,,;,;-v- .,;u.i .sn-. Mb

; La Catalani fut la dernière chanteusede la grande 1 école dûdifcyJttuitièmeî siècle;; Son chant inégal accusait déjà; il est vrai, 1 Une époqdè de décadence; maison retrouvait en elle certaines des qùalitésdeSJmàîtrés

-qui/l'ayaientprécédée..Laifiatalani naquitJènjîOctbbfèiiWî'Qlïà'JSim

glia, dans l'Etat romain. Elle fit ses études au couvent de SainteLucie, à Gubbio, près de Rome, où elle fit déjà remarquer l'agilité et l'étendue de sa voix qui montait jusqu'au contre soi; do plus, elle avait une singulière facilité pour l'exécution des traits chromatiques montants et descendants. Sa première éducation entièrement livrée à la nature fut assez incomplète, aussi la Catalani en vint-elle à contracter certains défauts dont elle ne put jamais se corriger, comme, par exemple, celui d'un mouvement saccadé dans l'exécution des vocalises. Elle voulut d'abord cultiver le chant d'expression, mais bientôt elle s.'aperçut que là n'était pas sa spécialité et que ce style ne convenait ni à son talent ni à sa voix; alors elle se livra complètement au virtuosisme de bravoure.

Elle débuta à seize ans, en 1795, à Venise, dans un opéra de Nasolini; dès ses,premiers pas dans la carrière, elle fut considérée comme une chanteuse médiocre mahî douée d'un merveilleux organe. Fétis dit même qu'elle ne comprit absolument rien aux conseils que Crescentini voulut lui donner. Son passage à Paris fut un triomphe. Puis en 1806, elle alla à Londres où s'établit définitivement sa réputation, et où elle gagna des sommes folles. La Catalani avait été la chanteuse des ennemis de l'empereur et do la France et se trouva ainsi en concurrence avec la Grassini ; à la Restauration, elle revint en France où elle obtint du roi Louis XVIII le privilège du théâtre italien, qu'elle tua net, du reste,

malgré son talent et à cause do son talent.

.Elle soûle régnait à ce théâtre, et pour que ce règne fut sans partage elle avait écarté systématiquement tout ce qui pouvait lui porter ombrage, depuis les > premiers sujets jusqu'à l'orchestre sur lequel ello voulut réaliser les économies. Les opéras qu'elle chantait n'étaient que d'ennuyeux pastiches; composés; avec; les, morceaux qui convenaient le mjbux au talent delà directrice comme les variations! ; dp Rode ppur lei violon qu'elle eut l'idée dîexécuter avec, sa, voix si étendue et, si flexible et ,qui, furent applaudies.avec frénésie.Après, avoirdpnnélongtemps.pt avec succès, des, concerts, à l'étranger, la, .Catalani revint ;à Paris;où elle mourut du;ehpléra ens 1849., ,, ; ,; >,:,■

"A quelques exceptions près, les 1 ténors furent loin d'avoir les prodi gieux succës; des castrats et des cantatrices dû 1 dix-huitièmé siècle: Ilifallût notresièele amoureux; delà vérité, de pàssiortpoûr donner la vraie place à cette voix 'Vibrante! et passionnée ; si propre àj exprimer lïanioûr;ilà colère* tousles sentiments, en urt moty qui agitent Te WtePr délUionime 51 cependantinous ne pouvons négliger d?on-citer quëlqûtesi lins net les deïniere'&ùrtoutcomméTàcehin&rdï et'Nbzzàri1,- quibhtppûr
I,'AGE D'OR DU-CHANT. 4M

nous un réel intérêt, puisque c'est avec eux que commence Véritablement la période moderne du chant.

Le ténor le plus célèbre du dix-huitième siècle fut Antoine Raff. Il naquit à Gcldsdorff dans le duché de Juliers. Malgré les préventions qu'on avait au dix-huitième siècle pour les castrats, au préjudice des ténors, son succès fut immense. Ginguéné dans le dictionnaire de -musique cite sur Antoine Raff une anecdote qui prouve quelle était la puissance de son chant : « La princesse Bolmontc-Pignatelli venait de perdre son mari, un mois s'était écoulé sans qu'elle proférât une seule plainte et versât une seule larme. Seulement vers la chute du jour,, on portait la malade dans son jardin, mais ni l'aspect du plus beau ciel, ni la réunion de tout ce que l'art ajoutait sous ses yeux aux charmes de la nature, ni même l'attendrissante obscurité du soir, rien ne pouvait

amener en elle ces douces émotions qui, donnant une issue à la douleur, lui ôtent ce qu'elle a de poignant cl d'insupportable.

« Raff, passant alors à Naples pour la première fois, voulut voir les jardins de la princesse Bchnonte, si célèbres par leur beauté; on le lui permit, mais en lui recommandant de ne pas approcher do tel bosquet, où était la princesse. Une dame de sa suite, sachant que Raff était dans le jardin, proposa à Madame de Behnonte, non pas de l'entendre, mais do le voir, et de lui permettre de venir la saluer. Raff approche, en allant le chercher on lui avait fait sa leçon. Après quelques moments do silence, la même femme pria la princesse de permettre qu'un chanteur aussi fameux, qui n'avait jamais eu l'honneur de chanter devant elle, pût, au moins, lui faire entendre le son de sa voix, et seulement quelques strophes d'une chanson de Rolli ou de Métastase. Le refus n'ayant pas été positif, Raff interpréta ce silence et s'étant placé û'n peu à l'écart, il chanta le premier couplet d'une chanson très touchante de Rolli qui commence par ce vers : Solitario bosco ombroso. Sa voix était alors dans toute sa fraîcheur, et l'une des plus belles et des plus touchantes que l'on ait entendues ; la mélodie simple, mais expressive de ce petit air, les paroles parfaitement adaptées au lieu, aux personnes, aux circonstances, tout cela ensemble eut un tel pouvoir sur des organes qui semblaient, depuislongtemps fermés et endurcis,par le désespoir que leslarmes coulèrent en abondance. Elles ne s'arrêtèrent point pendant plusieurs ;.jb"ur.sf. Ce fut ce qui sauva la malade; sans cette effusion salutaire, eût immanquablement perdu, la, vie » En,1752, Raff se rendit à Lisbonne et, y chanta pendant longtemps. Il vint à Paris en 1773 et quitta le théâtre en 1779. Il mourut en jlfî&B à l'âge de 83 ans. Il avait appris le chant à vingt ans et presque seul.

il se ressentit toujours de ce défaut d'éducation première ; mais quoique médiocre'acteur il fut surtout un chanteur d'expression.

Quelques autres ténors brillèrent aussi dans la première

partie du dix-huitième siècle. Citons au premier rang Annibal Pio Fabri, surnommé Balino, élève de Pistocchi. Il se fit entendre sur les premiers théâtres d'Italie, et au dehors, il fut goûté par différents princes, particulièrement par Charles VI. Il fut agrégé comme compositeur à l'Académie philharmonique, en 1719, et fut prince de cette compagnie à plusieurs reprises'. Fabri mourut en 1760.

Jean Pinta brilla vers 1726, surtout dans l'exécution de Yadagio, et mérita le surnom de roi des ténors ; mais il fut surtout célèbre par l'école qu'il établit à Gênes et qui forma un grand nombre de bons élèves.

Panzacchi (Dominique) fut élève de Bernacchi ; il naquit à Bologne en 1733 ; il chanta longtemps en Espagne, et, après avoir amassé dans ce pays une grande fortune, il revint dans son pays, rapportant une magnifique collection d'ouvrages concernant la musique espagnole et dès partitions. ' '

Viganoni, né à Bergame en 1754, fut à Venise élève de Bertoni ; il débuta en 1777, et c'est pour lui que Paesiëllo écrivit le rôle de Sandrino, .A'Il re Teodoro. ,,

'Citons, encore, dans cette même série, un chanteur dont les succès furent moins éclatants, mais qui rendit de grands services à l'art français. Jb veux parler de Bernard, qui,, né en17b8i. fut élèye de.Potenza. Il chanta d'abord au théâtre, puis au concert, ensuite il vint en France, où il enseigna longtemps le chant. A la, fondation du, Conservatoire, ilv.fut npmmép active jà.l.a rédaptiop deJp,

Mftfiofo de Chant. Il mourut,en 1800* . , ,,,;,,

- ,)f.i;i în "ijjM. Mij.i -:>7'H'Î T.ÎI'.!Ï> ,:,;;"!,,;,;.;: ï.i'ii;-.-,', i .•.••;•!> .:,:•:;;!■' * - * ' r » i - - --11 s

Le dix-huitième siècle'avait'été: l'àgë A'&v des; castrats, niais-il n'est si bonne chose qui .n'ait sa fin : grâce aux progrès de la musique,, grâce (aussi à la révolution, philpsppniqpe, les castrats diminuaient en nombre et en influence; les œuvres nouvelles étaient moins favorables à leur talent, qpe celles qu'on écrivait exprèsi pour eux. De plus, on avait eu honte, de sacrifier l'humanité au plaisir de

quelques amateurs. Il fallut remplacer les castrats. Remplacer, les femmes dans les rôles d'hommes paraissait déjà une monstruosité à quelques-uns, on eut donc recours aux voix élevées d'hommes, et c'est ainsi que toute là première moitié «dentre-sièfeleàMté'laélliodeidestténoPS.'blii- Ji'.>.'p .'icit'o »ui ,:;J

Utt-iYTVjt •ioa;-ii -,ji .-,iii-,i :*i j.tii -iiii-i.j JIIITW i((i?:riM ;;UM i-n .irijï.'h I/AGB D'Oïl DU CHANT 413

Déjà. Simon Maycr s'était servi avec bonheur des ténors. Rossini le suivit dans cette voie.

Un des premiers de ce siècle fut Giacomo Davide, excellent musicien, à la voix facile et sonore, possédant une intonation sûre et un goût délicat ; il avait été l'interprète des maîtres de la fin du dix-huitième siècle et du commencement de ce siècle. En même temps que lui avait brillé Crivclli, élève A'Aprile, dont la principale qualité avait été la largeur du style et du phraser. C'est le fils de Grivelli qui a écrit la méthode que nous avons si souvent citée. Après eux vinrent Nozzari, Tacchinardi et Garcia. ''

Cette trinité, qui couronne dignement la dernière période du,Be,l, Canlo, servait pour ainsi dire d'intermédiaire entre l'école ancienne et les chanteurs contemporains. C'est en interprétant surtout les œuvres de Rossini que ces chanteurs initièrent le public au style nouveau.

Nozzari était élève de l'abbé Pétrabclli, puis de Davide père et d'Aprile. Il débuta à Pavie à dix-neuf ans, et vint â Paris en 1802. La voix de Nozzari était très étendue, mœlleuse et flexible. Son triomphe était dans les airs, et on garda longtemps le souvenir de la façon dont il chantait le célèbre Pria che spunti Paurord, de Cimarosà! Il créa les opéras séria de la.première manière A-Viiï&iélUin&tàl, Mo?e, Ertnione,, ta. D.OÏI& del JLago et ,Zmi.oHf mpurut .ànNaples

en 1832. ., :, . ,..',. ;,,,;.,-. .,;:.;..;,,,, i.,:;, ,.,':,,:: .:.;„,;.!,,;:. „ cmi,,„ Iii'nnf

Tacchinardi1* né à: Florence en; 1776:, était fort lai#,:|nïâis

il possédait ùnë magnifique Voix,: 'sachant a mërVPÎIlej passer' du registre de 'poitrine' auregistre de tête, 5 choisissant; bien leétraits et lesfioritures tlorit il ornait la musique contrairement â Grivélii dolit le cbaût étaii médiocrement orné, Taechinardi forma' deùic'élèves!qlil fùmîfccfebrps Ksaîfille, quiifutplus tard lajPersianietflaFrpïzplinHa! ;dh -;,!

Garcia-fut aussi un.des premiers interprètes' de Rbssiiii'.'. Garcia était né'à Séviljeen' 17*75';après'avoir' quelque temps cuaûlé en Espagne, il virit ii Parts eh'1808V Bon'c'ompositëûi'et chef'd'orenestre ,"fGarci'a'hé tarda pas à se mettre à'la tête ;du il

« J'aime làfureur aiidàlbuso de cet homme,' bile' animé' 'tPpt. » C'est" a cette époque qu'il se fit entendre à'Paris', et' chanta' daiis unJ opéra vÀh lui j le clïàh t espagnol dbvehu' populaire ï'YÔ que'son çôhti'kbànÏÏîsta,-' 'iv< '

= .;.:!>.'!>. ■■■ J-,i;;; ;],;' ,. ■ ::i :.>:•} ■.'•!{> t''--'-'.i'i'; ■>>:•■; .) i-< ,:'Ay< IL ii1-.ai ï- k:ivji.,i:i J.ï'.iî /.il y

Ce fut en 1811 qu'il alla en Italie,;etageiip,erifgpljp.npa3l49Ust.'il%)çt du chant. En 1815, Rossini écrivit pour lui le rôle de ténor A'Elisabetta; 414: -.'■■■ Mï: CHANT

puis;-en 1816, le rôle du'comte dans le Barbier, qu'il fit connaître en France en 1819.

La grande qualité de Garcia était la verve et la chaleur. Il brûlait les planches, suivant une expression de théâtre. Un soir, en Amérique, l'excellente troupe dont il était le chef, exécutait Don Juan. Il suffit de savoir que cette troupe était composée de Crivelli fils, de Manuel Garcia, d'Angresani, de Rosich, de M" 10 Barbière, de celle qui fut plus lard la Malibran, pour penser si ce finale avait été bien exécuté ; toute la salle trépignait ; un seul était mécontent, Garcia; il s'élance tout à coup et s'écrie : « Cela ne va pas, recommençons le tout. » El voilà l'ensemble repartant à nouveau, comme en pleine répétition. Le jeu de Garcia était si chaleureux, si vrai, si passionné, que la Malibran a dit plusieurs fois que, dans ce dernier acte A'Otello , elle avait craint que son père, l'assassinât.

Garcia forma une école, de chant qui fut longtemps célèbre, et il occupe une- place d'honneur parmi les professeurs de cet art. Il eut pour élèves'sa fille, la Malibran, Mmc Rimbault, Ruiz Garcia, Méric LalaPde, Favclli, Nourrit, Géraldi, et son fils Manuel Garcia, excellent professeur. Garcia mourut à Paris le 2 juin 1832.

On a pu voir que, même pendant l'ère des castrais cl des cantatrices, on avait encore réservé une place importante aux voix aiguës d'hommes,' mais'les voix graves étaient complètement exclues do l'opéra séria. ■ >

Giù'aurait-on fait de basses, lorsqu'on avait déjà dans une œuvre quatre voix féminines, plus un ténor? On les réserva donc pour les opéras bouffes, et là, quelques chanteurs habiles, maniant dextrement la vocalise, surent se faire une place brillante dans l'histoire du chant.

Citons, sans nous arrêter aux détails, Caribaldi, à la voix souple cl au'jeunaturel, 'Nal'di, Pacini, chez lequel se présenta le phénomène curieuxque, né avec une voix de ténor, il finit sa carrière avec une voix de basse,' Raffanclli, plus acteur que chanteur, Manclli, etc.

Mais une révolution s'était accomplie; Rossini, sentant par où péchait l'ensemble vocal des Italiens dans l'opéra séria, avait introduit des basses au milieu des soprani et des ténors. Encouragé par les essais'tïmides de Simon Maycr, il avait, dans la Gazza ladra, écrit pour Galli un rôle de basse de demi-caractère, dans un style qui ne ressemblait en rien à celui des anciens bouffés. Dans Tancrbde, il avait encore accentué le rôle de la basse en l'introduisant dans l'opéra héroïque. Dans Mosè, il y en cul deux, Moïse cl Pharaon, écrits pour L'AGE D'OR DU CHANT 415

Porto et Benedetti. C'est avec Mosè,en 1818, qu'eut lieuidéfihitivement cette révolution vocale. Depuis Tancrède, en passant par :0feWô,-le;pro'4 grès fut .constant, et en rencontrant les deux, bassps. de Mosè (1818) on est Ipin du jour où, Rossini, écrivant. jËfes.46e«0--pp,uç''Naples.,i(iJ81S;)i,; avait dû se passer de rôles de

basses, parçe.que l'imprésario ne ,pp.sséVy dait pas ce genre de voix dans satroupe. ; , , , .; ,,

: GalH, Remorini, Porto, Benedetti, furent les chanteurs à voix./graves du novateur* Pellegrini, dont le nom: reste aussi 'attaché aux> béuvïes de Rossini, ainsi qu'à celles de Mayerj de Fiorâvanti et dePâër,:futiùn chanteur bouffe plutôt que sérieux. -, ;.Y, ' ■"! »-." ■■< ■'■■ ■■- V:< -v":'>

' Galli était hé à Rome en 1783V Comme Càrib'aldi; il 'débuta àveeuné voix de ténor, puis, après quelques années, à la suite d'une hiàiàdie grave qui changea la nature de son organe, de ténor il devint basse,' et basse d'une intensité de son peu commune. IF joua les basses' bouffes, comme le Bey dans l'Italienne à--Aljy.ev\). jusqu'au jbur.ïoùy en écrivantle rôle dramatique de Fernando, dans là Gazzaladra Rossini. lui fournit l'occasion de faire connaître ses réelles qualités drama tiques; il s'éleva enfin jusqu'à la tragédie dans Maometto. Galliîavait; lai voix puissante et souple, il vocalisait avec aisance); comme on peut lej voir dans les parties écrites pour lui ; mais sa grande qualité! était surtout la force expressive. Il mourut à -Paris en 1853. ..,,,,..,. ,, ., ,,,j

Remorini, né la même année que Galli, inaugura aussi la nouvellei manière de Rossini, en 1816, en créant Torwaldo et Dorlisca. Il mourut.

en 1827. Porto et Benedetti furent les créateurs des deux célèbres

',,,■ -;;.;.'■ ■■:,'• -i ■ . . ;r , -,.,; Y ;,,;,: ,1 ■ ; :;:i ;;;.; ■ in.'n ; r, ;;<„>.

rôles de basses de Mosè; le premier avait une voix puissante, mais lourde; Benedetti rappelait, dans ses traits et dans sa stature, le gigantesque Moïse de Miehel-Ange. ' (;

Résumons-nous donc sur; cette brillante période de il'histoireu du; chant en Italie pendant le: dix-huitième siècle *, et notre: résumé sei ré-, duit à peu de mots : peu ou point de musique(i.niais; une,merveilleuse! efflorescence de l'art du chant. Pendant les premières années du siècle, l'école

conserve quelque chose des pures traditions musicales, du dix-septième, mais, vers 1720, dans l'opéra, séria, la musique cède définitivement le pas à la virtuosité ; cantatrices et castrats tiennent lieu de musique, d'orchestre, de compositeurs. , . ,, ,

11 Parfaitement instruits dans, leur art, les virtuoses Cachèrent d'abord,, : sous,l'é tonnante ;rich esse delà forme, la navrante pauvreté du fond.; Mais, bientôt la décadence se, fit, sentir. Des artistes moins habiles voulurent à leur tour traiter la musique en pays conquis; les-musiciens, émancipés par Gluck et Mozart, se révoltèrent peu à peu contre cette tyrannie qui mettait leur œuvre à la merci d'un castrat; leur confiance dans le chanteur diminua à mesure que leur conscience artistique grandissait, et bientôt vint le temps où ils demandèrent à leurs interprètes, non ,pus de.Ja du talent, ce qui n'est point absolument la même chose.

■ ■■f-u - : ■ *t*

iir<, ï-f ?f:!,WY = -, '-VTC «'- <Hrp;Y-C?n ii! TYS!;"ï? *'?«ïï E'î-ffr-VHiO»0* '

Les derniers virtuoses. — Le ehant contemporain.

A la'fin du chapitre précédent, nous avons prononcé le mot décadence; mais, au fond, était-il bien juste? Ceci paraîtra peut-être un peu hardi, mais il n'existe pas de décadence en art, il n'y a que des transformations. Plus que tout autre art, la musique est sujette aux changements de la mode. De plus, elle est jeune encore, et la période exceptionnellement brillante qui a marqué la fin du siècle dernier et le commencement de celui-ci, a causé dans tous les genres de la musique, et même dans le goût du public, de rapides perturbations, dont l'art du chant devait être un des premiers à ressentir les effets.

Avec les chanteurs de Rossini, nous sommes bien loin, il faut le dire, des étonnants virtuoses du dix-huitième siècle. Déjà Maneini s'était plaint de la décadence de l'art du chant, les méthodes, les histoires, les études sérieuses ne tarissent

pas à ce sujet, devenu matière à éloquentes dissertations. Que s'est-il donc passé? Rien ou peu de chose : la virtuosité a disparu, et petit à petit la îPusique a pris sa place. Avec les chanteurs qui brilleront depuis 1825 à peu près jusqu'à notre époque, on retrouvera encore quelque temps des lueurs fugitives du passé, mais chaque année emportera avec elle un peu de cette antique gloire du chant, comme chaque Ilot du fleuve, entraîne dans son cours quelques fragments du superbe édifice qui décorait la rive. Nous ne jugeons pas, nous constatons. Est-ce un mal? Est-ce un bien? L'avenir seul saura nous le dire. Regrettons seulement qu'un art entier puisse ainsi s'effondrer sous le poids du temps et disparaître à ce point qu'il devienne impossible d'en retrouver jusqu'au moindre vestige. .

Dans notre récit, nous n'avons pas négligé, tout en suivant de près

n i;4l>8 ■'''■ .:i/.iAflO';tiBi:!CHANTY(,0':Y; '

.lllïistpi|rpc(lef|a yirsjtéHeïïjeter jupïCpjupjppMlîSSir?! la(Anusiquer;jqpe

;lps.:#bmf'o>JtM§léçriv}pn qpissenj.rijJQWïla

3plùSjgi%odg|[Mrj4çsae4flliiiî'§i N.us/p.ps,jyuiensui]

-slglfeuidî rGjiàqpetjpprjd'a spnis!,pêusà8pBu

■;£@ï4i(r.ji5 moptraitfiplusYâyldp

iAYbressipn(flue;fe

jHêvè.tÉjeirtferM s

"ënlaùaisést ffipérln'bffies

Mllë%fe'BaWPffi fihïidW'chantér'fbïre'

JniùslqWÏÏ : séàiiM:Wm 'HOI'Y»;:,! YÏJ YiJxGq onu Y«YU;VYI. YYSJ:;,.Yt(iA'ï ■•>•;,fiiyft

OIOOIKY ijjlq jy ...fi'jjnoimjjd '-;■-">b rv>iH;-''H;q ,;i ;> ni;;Y,iq/;':i YJ) YYYYÏ .- ,Tppt,GelaIndiquait.,des Idées inquiétantes de.révolte* .et les, temps

néfastes étaient venus où Rossini.linitant en. cela MaVei\ayait,o.sô,écrire

les traits à exécuter et,tenté par là de couper court aux fantaisies des.

'clnintell'W'eiJàs WâiéU.sfjlL '$JibW kiBiél'-MviàskîMaïlWjMBkï

Pjbtfte'à;;leuV 'rÔl'é,. rpaii du hïûïnM;

exfetàsfô'jynr'ûnêéiîiî qûi;'Tës;!btâp'êclî,àit W'

léfeerlèesjV,-l!jr! »""> »w "v'' -: ':'V:* <"';..q<.l *.i.:i, YYUS

' f.»j-(JjjJi"iyv.- Qôa Y'Yivu'.vi ft;,i Kji'i;!i r,-.» 11 «.i"S J - »■ J Y.!Y;'i1;ji>'i ')! Ml! '!ïï;| 'ti'V/oJ'.nO.S

Dès le,commence,ment de cpsiècle,, l'art musical avait, pris; un, pro"

.'mjf.ua/.' 1 .iliJi.rj,'|;-K:) i!IJ lt-j !;'j.')-.iî;:J'i. itYinr-;! ; :--H |;:J.!,jfji,,lii »r,(ffï!U.>

digieux élan.. Avec Gluck;,, Mozart, Beethoven, Spontini, la musique al'triVèWIrèé'mWbrit qlr'tëesiàûjbui-d'liuîb'n ïMjtfï' tltièique; chbsehtl'iriàttentlû'f'dë'vàit'Sortir. 1 'ÛneiJjîà'reïHe nianifes'ïptWûï 'artistique. !lRsihïi'bt,iebér'! Mrph tles;' 'pWé'clatàntéls;, tisUriiMfe[tliVisi;db fe'è ftireilréiix rdgrÊHjfDp]ajmusiqùé de'NVSterV Imbm'tidèè'v'bca'li

itëbcWce'm <$--,,,Y,-.

<xz di) •1'JÏ;H',,)V ;;Y!--1': uiYliM.'ii OW.-À'V j.ib iY,q nu non! itv.i'i ÎY> : -;'?YYsri;nY

jvics r,enus. ;l|V;!npique,.

IP8?1'!■Pi?iPBifll?¥lffiW'flîî?ii:'i.7 iY.i n ;bhii«i

Nous ne somin'ès p'biht admiràteûMëélûëifs*dlilRb'SsM;'■ntoufe;C6Jri'ntfis'-.. ' spnsjSgséfàulS) cependant npus,$p

îJëugé' 1» JPVÏPS'j".itypRf3UsJ if! i''!1î,ie. éKPÏrtïîflRîJPïSîilft ' SQJffli'Aë i-iiflift'i'ïcîR

cppimencapas.m,

L,a*musiqqQ italïe,nne,3 [toute,êupprjjicipjn.ej cjiprelijanjtj

ses, effe,tsr.que djtms ,1a niélpdh un pi:ptjlts'étiait;ip,eu;àjjppu

virilisée, la sensippfajaitjf ehpgiRiujpuspJ

ÉP0QUlî«O»TËMÎ'0RAIKK MW

c'était Rossini, le moins sentimental des musiciens, qui, aprcs Spontmi, entraînait dans cette nouvelle voie les artistes de son temps L'oivhestie deunt plus nche et plus expressif, l'hamiome plus vanec et suitoitt plus appropriée au sens drain itique, bref,'tout en* îestanl essentiellement sensualiste, le musicien A'Otlllo et de SOnnamtde sut quulquefoib trouver des accents diamatiques \rais et emomanls Poui conserver a. sa musique le caractère qu'il avait AOUIU lui donner, 1 Rossini a\ail ttû tenu à ce qu'elle ne fut pas h,vice au cdjpucc d un phdntoui Sa haute ambition clait bien ciicoie de plane d.ux dilettantes, mais ,11 \oulait que ce plaisn fut du a sa musique et non à l'exécutant Loi&qu'il flcuMt de mille aiabesques la flamboyante paitition de Stmituiuide, il pntises piecdutions poui que l'œuvie îestat ce qu'il avait désiu qu'elle tutLa. Fiance, l'Allemagne de\aientune paitie de leur glone musicale à la ioice de l'expression, d la pmssmce des haï mornes, et plus cncoie à ldVdleur des œmres qui l'éclat de leuis chanteurs. Rossini pensa qu'il dcVdit en êtie do même de l'Italie ' '

Non seulement il ccuvit lui môme sd musique, mdis encoïc il icolutionna le style \ocdl et la le&Mluta, op îemetlant en hoiineui deb AOI\ et des timbies que les sopidnistes et les femmes dwienl lait leleguei dans 1 opeid bufja. iNous avons vu que ld bdsbc fut une voix lits employée par lui, le contralto retrouva.dans ses œuvres son. véritable emploi dramatique : le rôle d Arsace en est un éclatant, exemple.

-Yîjii.-YiY Yl î,;Y:;i„,,s TY ■/; Y Y ■ ,-Y! „ h !Y-.-i > !/■ J-Uij,) ';.;-, I t\. . flJïîÔ ~J. jjûfgîj)

lu.Sjlayraiei,

virtuosité, toin.bajitinaturellement,pp.,d,éfcadenep., Letwm0\$$fv d,léif,;,aptps,brpdeirie,s;,sJpr

prçhpsr|e; exp;rpssjf?j Cmmntr)ajqut!3ri .tai pt.j\grnSj|

1pùy,le' compositeur, serrant dpipfèsl'exprpssion,, gavait mis,,,ciue. les-, .notes

.- i ■ ■ i j 11 ? ; J ;.'■.. f 'i i !-* r s.'S.l.l J.; u T ■ (' *!> J .M ' 'J Z ■*.*■*■ -' .- Y* L J'îî*.-j ':-iJ '-.'Il - !"> ■ • f*J ~* ' \ ' 1 i *' Z) Vf - J I J-'l O 1.1' .JlJ'Jb.'

nécessaires àl'expression? On se plaignait bien ppppepideyejbulanj; orchestre ; on riait bien un peu du Tedesco dont la science venait de se jeter airièlàufaveWduîdii'èttàntism

restait le niàitrë, et lerëtbùriaûx vrais 'prliicipés së? fàisàit:sbptitf,bibn faible, il est vrai,''mais assez'' fbrt'cependant pbû'r laisser'p'àt'fôîsà'là musiqppla: prpinièreiplace(ap! détrimeptideila yjvJppsité.sYr i.v r)ju7; '■■'■- Sli Rbsinl avait \ ëîv pour' ! interprètes les'rPisdtv! chaiit 5 quirl: avaient Pbiïï 'FarïhëlÏ1V ■ Senesihb ; etc.-, pèùt-êitre' se' f-ût-il> làisséMler >àû plaisir dbs'sùccèsfaciléïd'iHtërprëtàtibh;' niais, il fautbiëh! lëdirëy 1b 4 gïîàhtl sièclte était un'peu passé. -D'ûnéÔté;llà ahuSiqûeitùaiitipeùJàjpëùilês»ViP tùbsbs en les:réduisant aûTôle 1 de chanteurs;'de l'autre; 1 là 1 Virtuosité' âVaitlïèàùcbnp' éperdu de cette'pbrfëctibh'qui lui permëttail/;à;éHb essëhtiellcmerit fûgitiVedeonstituëriuri art dans* Fart* 1 ; -I " ; ;f ;v m ■■■'■ .mMmn

Nous reviendrons plus tard sur les Ganses de la révolution, pour ne

80.b- 9Ji-p- ïinapjQB.ee pfi "snori aeapolpiy -soi . Jijyidjro ie . 33&r ni .jpsd'fuxfô pas dire de la décadence du chant a une époque plus rapprochée

de nous. Contentonsnous ici de constater que les grands virtuoses

Y-waM4-Û-8:l-"..'n9:'fi8aoqà eA\E,: MP.msiià ï>bhtioiH{\ .Y-KO-Î» M.-. wol.M.Ah étaient disparus* que'les principes merveilleux sur lesquels s appuyait

Jié'im ïmmï xri.enà8tsg elle -înoB: nirwiiliiM.ônonja,ff,itnfibo! s"ên ryj. >hnYi leur* science spéciale commençaient a être

oublies, que; ne sachant

sfaiMe 8b#ft *, ïitS'3'epJétàMîtii?enu» p8û8à peuaîàjîVioûlèiriyfaiipïétôîina'nt*

bï*atœmpnteISepTgrèS9«lPilW musiquèy (ànsfifeesifpàrties'MtrPnigères

Ypgspfox$:;lnisife sj'abandeng

maiitilUfem$n partir

deïC'ë; mbmqntatfelgr'ésltesj ghànSdslijmd qUqjnppsiPIphs.ëncorieiÀfpitpii, fialpyns? iarisbteoppla àûftotrYtat*

9' mm bii$6#%ë

WouiÉr èlû ëliâ1hlt:è1ûW;ë'tsîlés

gr!0aiâ°m%s1q;tefe1pMë ê'mM'ferits tirâpHîM ë»<sësipWura«M!- 4q\ie#lHtfe'r|&

changé. D'un côté virtuosité et éclat, de l'autre expression et'pfbira* îBlentiràfiDtodl'aiôiM&tueî nmos mhnoo&c no ôejjoqô ôifr/i; iisidii/jM J;1 "'llltif nbfflJ%Ile6i*Wvëfitr>éî»ty lfàM?éeb

illustrée par les critiques, Malibran semble avoir Mfiliséllê'im'èuïe

mm .éinMHtSngaqf f-dlAiPm'ffîiflH) tffH#Gt># .| edrejsJfflMJÉ»io)%Bl#%acffi

,psrf§#iM

-fl]fe/ujyWKM#n

pliliMaWnfljGQmjpQnp•■îfeiBïllvitonîfel'PfBéill. «lW

JjfeMptfMHnTunj!in.ste

.flSgapfgaJiopsisjçaJesiii ajtjamajsjsMr bmo qoij fiIdmo3 ,JIOU-BÎ

gaaLaiialib»àn,ï<ïnMel.isaitpdppartqnait].à)lKtgrandeif

QqWM»* Ti®rd«gi'lli»i8trolbncém*l BllenaqnitijàsiPairisrde â4 niaiîsfiBOS.

-X3holle'Jéu¥lqulef àiMrfit sedcjore ihkjnKjeiîifarftJ<cfljifut tdtvalei'ix towileàis

iqtfeHQTrQUéfisPS'ipemri&esrfiep

gÇWétljldlb ptflnd? jrb pJïin'Hsq, oonoioa orrn aolô'i- zna ab aaiviea ufi

'cWlËiÉi'ÉtBlvrtï/ili Mmk Mbmaçïïn'

frc'idiljiM et aauoow ism go'iâvàa aawpiJha sewplajjQ ,ao*iJwfi'b/î s&ldianeo

ÉPOQUE '$/NÏ'EÉORAINE . 411

an Tifoq (.îiDïkïloyà'i ni sb asarnso. eol-iw?. b'sai miq zno'shnmv.m suoH

courbait la tête et oubliait'les: violences pour ne se. souvenir que des

.■531130'iqqjî-i- «oiq onpoq» SIIH-JÎ Jmsns 1V0 sonsasosh BI SJ-« gjj-qbienfaits.

Ses études Unies elle débuta à Londres en i825:„ et à partir

de ce jour sa gloire,fut fondée àjaniâis. Elle épousa en 1827 à NewJiïjjjqipj

« ■àviUfmi -lira /jjsihsrxaffl ■ eadionriq eaisjjp ,p,ij'ii>qen> waicio

York un négociant ponimé Malibran dont elle se,sépara un an après,.

m&mna su pjup .SsmOio o'rfs s meifiQuaipoio» alBipeqa. oonsisa %iol ■■.

„lriLafM'aliibranivinitlkiBarasjjen i8&8q sopisueeMGfôt igràpfl,, ôMais pppg

;n©.3teHsuïvrôrisijpasYsdan

ràc©nt.eïnpjïàss?é0mpiënffides{

jusdp'àdlûi ërigeKïttpeHstàtueV'icqmm

dëisâ voitureouipjdà

Jesomines rprodigieusequ

étreilbs-reine& dn

eesli'gries;rsït(!*riteftfis9è'IlePléss.M8fèût

jgplijfe&m'

4WWj$mmw>w m$M*ï w'Mn«oWJ?i58»Éi4}i4fcW:

âwWf.sjA

Majibrqn,) noigsoiqxs oïJPiilob (lfiîoà la àJiaow.l'-iiv èJôo UJJ'CÏ .ègnMo La Malibran avait épousé en secondés noces e'HslB36Qfev5olont8tè'J de .BprÀp%maiftla inâtn Mit>ipje%l

;MhM«WreidfeJffl8t, 'JÎGVB aldmoa «indikM t3eppijro asl ii;q o'à'jiewlii 8 WdëfcelnMPds¥eg;Pà*8§ ôW'qûïWhf pS rïfHJMMfâfcètMii

fEaliHâf ÎH«8îfRaSîlîiaÊiiié63S6-«J' laSSlA'aiiliffihHIVfiÙ ei %aii)-.

mHitftamemfe

mlrMoftéë

tMfulliPtaW

ntôtifôiïcftaliWii aMhiaqfté 'NdrteâJ'Néfto'ntèWë'lêMehiTchHn

¥ër? elTesavairf

?foir'Wpfemle¥â0

tation, sembla trop orné A4ylL&re&lïfr WPâqd6?««i1iaîliflëiteô«-fa«ta.

. d?unp) imBgiHàiibh simerArpilleus'e; rqUi J; dë.bQrilaito ! dans, jsegdtrÂîfcesj, j ses «œâlisesp àés dmprovasàtibqsïpipiusl tmbweïï&iiMtigGb'MV exffiègjidp richesse .ctoreviht à; iunrstyle plusipùr et>plus phatié, APM-tp' a#rl©e

rmbitœntilaj|alibrariifut,avantitôut au service de ses rôles une science parfaite du çhaptq ppbéjpkimant

-Pffipn, don singulier de naurelle joignables .Iffiâïjfey

cessibles à d'autres. Quelques critiques sévères ont accuse la Malibran 4$>r :r]'-ni>MWtm -'Tf"'"'ï

de chercher à'tout prix le succès a Laissez-moi faire, disait-elle, vous êtes deux dans la salle à vous «percevoir de'mes incartades, c'est le public que je veux enivrei et scduire, quand]e chanterai poui vous \e ferai aufrenient » Elle,ennrait et réduisait donc elle avait raison, ,

Les poètes ont de singulieis privilèges et Musset pleuiantsur le cercueil de la Malibran, a pu flétrir d'un vers le'talont de la Pasta, mais il'parlait en poète et cherchait' son effet' Gohtraiiement au vers de Musset la Pasta possédait un'talent essentiellement diamatique Elle savait surtout composer un peisonnage, concevoir un rôle, lui donner avec une merveilleuse intelligente la profondeur et la vente d'expression Son chant n'était pas îviéprœhable sous le rapport de l'émission 4 de la voix, sa vocalise manquait de souplebse, elmême dans la seconde partie de sa cainère on l'accusa quelquefois de chanter au-dessous du ton, mais In Pasta fut surtout une chanteuse dramatique et émouvante* son sentiment musical lui fit comprendre le caractère harmonique delà -musique vocale moderne inaugurée par Rossini. et elle sut cnsexprimer tous les accents. Les vieux amateurs se rappellent encore avec quelle simplicité Pasta chantait la Sonnambula, la poésie pënéiiRanïe'ietMtojitb) shakespearienne ' avec -' laquelle elle Interprétait leiMleîldelBesîlénlopieïJNpûs; voilàbienijlpin'du jpgement! db'Musset'; liisonsi les ppèltei'aimpnlesviadôronBylesj mais ■ ne Ylesprèpons-pas pbur;critiquèsimûsiGaùx.Y'-'Y>Y\ YY ■;.,; t,i r j i * | * lui .JIIYYYH -il> *«-i.">j VJ:-«Î.-?

iuYui'l isiiYÎ;! -"'.W; om'iui Y-.\,;Y,Y- YY-.,ÎI* un uii ;.Y, Ui,j,: M J.IIJ) -«i; ,Y: Une, autre artiste se trouva aussi en lutte avec la Malibran,,mais

afUîj.f;lir.in' ;-Oï.i!:ilYifi) YcYifj 'UO'/s; Y;-'jq/; yy<\\ v.i:"slifi.'iïq >iî TYYi| ''Juiil!'.-

celle-ci n eut pas le malheur de rencontrer un poète en quête de prosopopée.î je veux parler de la Sontag. La

Sohtag était Allemande ; car il est à remarquer que souvent les chanteuses; .dites italiennes, ne sont

ÏÏOII YïilïYfn- YS'i.h YridlIÎYÏ Yilb i»! YH Y! l.->r* Il i M" b! Y,,iq ,;i --"ili'-U.niTM J\

que des enfants adontifs, de l'Italie. Enfant de la balle elle naquit à Cbblpntz' eh;1805. Après avoir débuté à six ans sur le théâtre de Darmstadt elle entra au Conservatoire deM Prague» p(ji efit ses,études; mais ce fut en entendant Mm 0 Mainvielie-Fodor qu'elle se perfectionna

mm itëaMâfiWw dàïïsQyscïlïûk

tiUtâ&vmiy%nWWW&ëW 'BbùëWû'ne trande'uexlbïfité'de ialfehellbcnafitkiéPHt latnuliik deRokirii eteelfedb'WtJperl fcvlnï P'âyî's)btf118'%tldélnWâ!dà'ni #mfe%%i)ï,bu éne eéelila rleMWenanf llèsfW fto'dèqûVfirelffi ceîlbs1idbi! ïà'KClilhl!'WïuttS1,db WSotitaf Wtfla'liilibrali WM uejptaineïJjibuirî1l'â1rB JjijîpelorferibM l]sWn,a1\îtWlàS! CPzU)ni3fy;e JrMaffet de la%di" cè'tty,nV,alitèitieht aussi sa place dans! histbire des guerres musicales. Fbtis raconte que ce fut lui qui mit fin à cette inimitié' on fàiéajnt'bhàhter à ïaS'olitàg et

ÉPOQUE ,-GÔNiPEJÏBÔRATKÊ B'

« la Mah|nan le duo de Sepnramis et d Alsace* On ne pouvailgner un plus haimomeux liaito do paix La Sonlag mouiut du cholçia a Mexico en LSS4 i / \ \

Le talent de la Sonlag était surtout darts le cln'rme, 1 élégahce et la grâce Il faut classer cette ai liste parmi les chanteuses legcies, sa voix s tait tics étendue, lemaïquable de pislesso et d(gable, sa(vocalise facile el pure Au contact du public français elle] sentit que quelques qualités diamatiqucs lui manquaient cncoie, clip ne tarda pas a les acqucin, et le îôlc si diamatique de dond Anna dans Bon luan fut poui elle 1 occasion de ses plus grands triomphes

Nous avons nomme M e Mainvielle-Fodor Hongroise d'origine née aPaiis, i levée en Russie, Italienne d adoption, elle travailla avec son pèie Joseph Fodor, un aitiste de talent Elle débuta en 1810 a Sainte Pi teisbomg dans la Cantahice Villane de Fi or avanti Maiice en 1812 a Mainviellc, acteui

hantais, elle vint en Fiance chantei notierppei loue nationdl à 1 Opéia-Comique en 1814 Son succès fut mediocre, mus elle eut 1 idée d'aller iemplacei M" 1" Ramlli à lOdeon dans le îépertouc italien , ce changement de eaniere décida de son succesElle alla ensuite en Italie ou la douceui et le charme de sa voix la fnenl poitei aile stclle Revenant bientôt à Pans en 1819, elle fit Véritablement connaîtie aux Pansions le icpeitone boufle ou de domrcaiactcre de Rossini, tel que la Gazza Lad)a, et suitout \ç>\Barbiei de Scville qui n'avait eu qu'un demi succès loisque M"> 0 Bieni 1 avait Cnànté pour la premieie fois Apiès avoir passe quelques huilantes saisôné en Italie, elle icvinl à Pans, mais son insuccès fut tel dans StmiiâmHdc quelle îehonça complètement à chanter d'ans notre ville A partn de 6e jour la Mainvïell'e ne fui que l'ombre d'elle-même, une màla'die de larvnx lui avait enlevé la pureté de sa voix, api es unb oourt'e'aparition au théâtre San-Cailo dcNaples'la céftbie chanteuse

quitta définitivement le théâtre. ' ' '' '"

i t ' , i d !f / ii i i n

Quoique venue quelques années après (les chanteurs i dppt nous

venops de pmler, la Persiam œcupa.le premier rang pendant ,1a brillante période des Malibran, des Pasta,, des Sontag, La, Persiam était fille et élèvede, Tacchinardi. Son père.lui,avaitInculqué, les,,grands principes, del'école.dpntiil avait, connu les .derniers maîtres* Elle.fut

surtout une.,chanteuse légère.,S.a .voix,,,trèsiéleyée„fvpcalisait avec

fiïïn ;im .iiin<iilj;fc nir'j;)'.f, iphnor, m. on -JÏJIIJ <>>! ,MTj)ij? jfY.r i;i YI.I C'ÏII:J;S

une, menveilleuse souplesse.;.le spp était pur,,quoique: la.qualitéeh mt un peu maigre. .Enfin, la Pérsiani a laissé le spùyenir d'upe des

JflYiJ Jî.'iriJiVt! YJjVrj Al',1) ', !!?•)!; r. 1 JYU.Yl LY Y H , I II <!NX! t-.J Y ! -'.Ut .! Y !.: Il !.'".i.! Y Y

chanteuses les, plus hardies.etl.es plus .brillantes, de cette époque, pu

01 ip ■'.>JJl(.i'l!"f .-.ii'.f'ï ,;iYY,Yi Ylli!! -YTYUi'Y <-:'ll> ;i'ï ! <lJ*fM 1 .Yllill 'YY; ! If ii3Kfc!j i:

)e chant.pur jeta, ses dernières.lueurs.- ■ ,,, ... ,. . ; .-,, . ., . lin B.y.jiïow.i;f rf 'j,'jJi!.i;ii.;.i ji(i>ijii;i. mi Yi.unsuii -MJ.YIY V, IUI -Mift wv- oji -3jji y;) f|| . :i/îAHo'fS#)T:-r.ir,ri-!-; '

des 1 leçons ,de Tacchinardi, .Ëile.„étpdia,aussi avec ,Ronc.o,iii;le,père] et;

■jjffinoi'? /J0£ .fiiuuo-'t jjiii']j!i<Y'i /ijn;.iu <Ymq rf.iii iriT iTp; it, •,q iMii,...i =.i

Manuel Garcia, Plusieurs de nos lecteprs.opt.pu,, ainsi .qup.pp.us.Yepra

nitenhiMV'o'J? mn&$%#i'&l? nn,ft:Une,des,(Rlus:grattdes;, chanteuses qraniatiques de notre, temps.. ,1,,,,.,,., n..\,] /= i ? -, i - iVî i ! i • •))•>-.

ij'ni'F.li;;) T C! ri11. yy)±'MVi Yl JY i-.!illîfin•*<)'.'.! !':iY>-i;; 1YUU . -■•Y-.i! .IHI.J ■'■'

„|lf jà js1nqpSjyfpcjJ.l;ojn id.ë i!;a;p,éi'.ip.depdo! ila;Malibranf;nrevéPpii's-yi''àv:ôic'' Mg'li.iJbeijtazzjjj unpAjngJjaiseiltaliâni.séeHi; dont d'à» cà'rriërpjfùis 1 tr'bp' courte. Suivant Fétis, elle futpn exemple.ifrappant>'du •dah'gfe'tpé''lesl" maîtres font courir à leurs élèves en les faisant, chanter trop ,tôt-et avant"qùe'les études soient terminées. A peine avait-elle fait quelques ,

Wta"'!> ÏUHÛI 'il .'Y1(V!HY •iïii7i;,.tVL 'W!.,'l»li)Ul-'J<IU'>! LS'Y-H 'JluiOr-. .I.JT.,11..,-

exercices'de là pèse du son quelle débutait, naj'ant pas encore;seize.>,

anWtoéihJqûe!ïè;,fe

de vo'calisàTiio'n, cfuela Pastalui prodigua ses conseils ; après .huit aps,

à pr'Ôs;#aneilniiila1niÉ!6'vciarrierb:,Mlïa 0086 A'perdÏÏ ha"

voîxV fbûMcè,sPfat*aBoVdnc'àpiliciëu,xl; pùls'out ar'fait S;'et

"ses

der'HiëipïëWnôWf

en-Wll)teilf j)i.Yi-(u.i')ol),)oniYl amiolj-iuq siion YIIY i.iji ,.i<ni7i>h ,v.fvr.-Yi ■Wij'ob K .inodlARti-ibiiolun IO-MI-J Pi'miMq Aèi.livi'iq *fnjpl-.ri<,

feV»!ÏM anM1i WffiOE? «Vhfeq» Ge.fHt!.elie, pp.-,|

teuse, dramatique des Bouffes. Elleeut l'honneur; .dp créer JJhu\itani;<\y de 7oninnh?"TVH?» "?JU,f ,ffWfrPlSPtfJqSicpupnp. leitypep

de0yftMtf»

Sémiramide, cette artiste ne cessa d'étudier,.de.seperfectionner. d'aèfY

Jfl'llIJO'jàP *»« KilhlIO V-Yr. MllOU JJiliVUMM '.'■' .>KW>'t' ■■*■ -w-•'» f -

qUlfeîf S§J?)"jrd0Yl)h5Ptlul(,n PArpV.flHftW 8J«B»»ftJftfirt ftPQflMu. SUi?olon ir,q oJo.i ,:.«ialq ,oibni)J> o* f.«-.il«.-JOv J:I ,Ju..mio.-> inl iup hv*w 4nnsil°f coM4iWef#jAb.ps. n'avons pas./eitéideicontpalto J'èWst"' cepjmfla.nj. ftpejqugs-pns quiipiéritpnt«61re aMentionV-La'plàbéïhlp'br tanguejRossjjUJjavfaif. dpnn.é@)jpeUa{voiiSiâiiiiârelefiisilbPl'ré<*,i'qûî"'ml'-'<'' heu;]|spmlen,|,x,(jisj)1ai]aît KIau|opr4'ihûi p ;d! onha)lavaissâhdè $ Quelques'-' contraltjiJi;pmJarp1u déjà dit maintes fois. Cependant nous ne pouvons négliger,..de, (oe,rq

la Pîêffrôril fiVrenanïW succession dès premiers chan'teurside,FÎ0Sr,,,

• •vonot-'i'i4UU'J-ii-i'-?','M)ll!') 'J,nJ/iy " 01 ;-''!l,)i-"l!(> l")l!)

siniy.sut'srPibrrsè rendre digne deux. , ,, ,,„,, ,-, ,,,

iifi.fi aila-iji) naid ,-iiii:»/noK nu fcniom-iic ino-om <i!o<> uil.-.upi,! i. J.Ji

Hinr"'iSo<Pnno?9âtuf:ftj f8SÏÏ\?!''ft' lei?Pn? 4® tMpscbiniuefc

de.u

Marcbsiïi Ml arr'ivà'ùne

elle 1 devint bôhtrlittb;1''ëtettëbûvbl'lW'vpi'sb 1 développa 1 si Men_, .que.

là?Pisarbûiposëéda ù'Éi/'&eiu'sclfiëàu*',:ié6Lntrïtli'i çbnnusJSbp: succ|s,

puïVâp'p'éler'lè tfiBmpHe 'dïlclïàntbar: |atatkis?àrtîs£e npfût luséppU-1

vâritâblêmehlaldë'yUàp

traits1}' Lorsqu'elle - 'débuta! a' P'àrisV 'én'lSé j ' par le rftlé .'d'Àrsaèe, ,%jle _

entra'èh' ïés émiersYspnsde:èaf.

merveilleuse'vdixeiMterePra

qu'ellë'febtlraraVl'ëffèWfut dès'pltis péh'îble 'Mon îîa'le-nt surmbtttâ J

cette difficulté, bien grande cependant*;''éï W IticGes"" Plsàrphi

à àrisfptlmmensexSësiÉapyesiqPâlitës'étaiëiïtlàfllàrgéûrMlaûis sanpp

diu style»i-Elle n'a Gréé, au'cùni'd'é'sfÔl'esî'déiRfesËiiiii, nl %ilëll!é1'a,éïë'ft

unpme.ryeiljpusp mterprëtedeisesipeuvrës*''' '■'>{>■> u;->l .iniiviuo .oau'O";

l1L'néfitierè directe de là Pisarbni, M"ie Alboni, est notre.contemnpr,,„

•*ain\i■!'!>-! lu'' ■'"■- iîrv; 'iiiY-f /■■■ .<'-'-■-Yniifi'l'ii ;! i;i?;;ï>:!i!iiWJc,i "Ji.tp n,h>y

ra'me'pt 'semble assez jeune pour.ne pas avoir encprele, drpit.djentrer-,,, datts l'histoire. Nous avons résolu de ne point parler,,des,,artistps,dont.,, les succès sont assez

rapprochés de nous pour que,nos critiques,ppis-At, sent'pà'ràltrë des personnalités ; mais les révolutions, del'histoire.:du ,*

ll'L lY-- '' •ii.l"--ni:î •.i.-.Il'lhil.ll'ï '■' .-.,-"M-'''i;-' MH.l.l",!!!"I.d 'YYY.w .-.•:,.,..| J>:.-M .-

chant sont'tellés depuis trente ans, qu'une,chanteuse>qui a,reçu desr ,

""■• î'i "«J'"'' 1 ."''i-'"' T. .llKil '-.IH'l ïi.i''i:'V;,|i;'Y'Y(HY! » ,iuH-;,':Yk >,i Y'1'-

lefions de! Rossihi'.qui a, eu pour, partenairesles.Rubini, ,les.Lablaehe;,,î) les Grisï, devient, qu'elle nous pardonne le mol, document historique.,-,,! «Quelques privilégiés peuvent encore entendre Mf Alboni, à de rareg intervalles ét! céliMà'se'ùis pèûven't se'làirë une idèVapproximative, desce qù'éfùtlcèt art stfëc'iàTqtté''l'on pràif!'appeler tëeAànfpwleï cAa!Env>écbntàht!cbtlevo partieaigûës/'mW quepp'us' stfyôhstrânspb

veiHeu'sem'fe'nt, poëé, psoit 'aVec' Une' é'tôp'na'nt.e' plénitude} sansuie tr'aGe ' d'effort; .sàPâi'tfnë'iôinb're 'àe'! hiaii!vais gqjiï'; %s ondes 1 se|dèrquienr' doucés>JCt ■s,ûàvbs!1à;là foiscfia'que 1 n'bte 1 émise'avbc netteté'* Jporte'J-) l'accent quilui convient; la vocalise se détache, pleine, note par note, sans, saccade .etkavee, unbpârfaitei égalité'.' Nbn,lsbùlehiënt''Mlt,é !AlBtifii' aétdopéed'pnlnstrumentivoG&licbmpletm'ai's birèsàitlaùssi ehî'iiër-) 0 fectjpnpp.,faire;valoir le-;timbre;Yla! s'oupleséb!'ètVl'été'nid!ue,i:êt,llcëtt,êlil sci GR8f[; £% là doit-Kài s un e, école q ûi i West > plus} ' 'à 1 un■] enséignéniëh't > !i 'donAAeSpRrineipes,,sopt malheureusement:tr'oplPubliésikùjoWd'hulii,i'tir! J

Pë'Wdàrii cette jj àpepprès,, TItalie|ne jpt pas:|' ,

seulbiV produire lesgrahdes clianteuses,.et il est ppp Suédoise, (JennyY, Lind, à laquelle nous devons au moins un souvenir, bien qu'elle n'ait jamais Vouluimette les pibds eii'Fràhcb' depuis" son échec dans' une l 426 'LE CHAHT

audition pour l'Opéra,i en 1842. Jenny Lind était née à Stockholm en 1820. Après avoir appris le chant et même débuté dans son pays, MPLind vint à Paris étudier avec Manuel Garcia. Elle fut, en Allemagne et en Angleterre, la chanteuse de Meyerbeer et >du répertoire allemand ancien et modernes 'Sa 11 voix était d'un beau timbre, sa'vœahsation correcte) et facile; cependant, en entendant be phraser qui manquait d'ampleur et d'accentj on sentait que l'artiste ne s'était pas inspirée auxgrandes sources'du chanluElle'ful en vérité Une cantatrice remarquable, mais avant tout lune chanteuse dramatique admirablement préparée à l'interprétation1!du répertoire allemand moderne. Jennv Lind<a joui d'une réputation .immense, et tous lesitémoignages A& ses contemporains, et particulièrement de Bcihoz, prouvent qu'ellela mé~> ntait; mais elle a trop sPuvenU demandé à la réclame de consacrer sa gloire. L art se venge toujours dans l'avenir, et le plus'grand' souvenir que laissera'Jenny Lind sera d'avoir commencé, en' Amérique, la lortunc'de,l'illustre Barnum.i, i . '

'Nous avons cité quelques noms parmi les grands chanteurs de la dernière période brillante du chant pur, mais il nlentrepas dans notre plan de faire l'historique des nombreuses cantatrices italiennes qui se sont fait une réputation à l'époque moderne. Aussi bornerons-nous là nos citations. Gîtons parmi les hommes quelques-uns de ceux'dont le nom est comme le glorieux drapeau de la célèbre'école italienne, et 'nous aurons donné une idée de l'état duchant pendant les années qui ont précède la période contemporaine.

' i i i <| i 'I (' i i 1 i i I i i v

.Rubinil Lablachcl voilà les deux noms triomphants de cette époque», parjpns,donc, de Rubini et de Lablache. , , ,, ,r, , ,, , , ,,

v"fc Avev'ôus 1 entendu'Rubirtî? dis'ais-je un'jour aun'ténbr,litali!6rif noih'riié'TiberiniVsî je hcme trompé. ' ' ' * "' ' J-

I J'| l»'- 'i' I M , i II il i i ' 1 | I II) , I

, — Alil monsîeurl me répondit-il, quand j'ai été à même de,le comS

\ -, * \ > > I n j *i i t / ' I f t i J j i 111 l i j 11 I ' i Il 1

prendre,; Dieu l'avait rappelé .à, lui pour apprendre, à chanter aux

anges; 1» .- ,,,,,-,,. ;.... - ,;,.,. ,,,;;,!,,, ,,, , -, . :.,.,,,.!,,,,,,,, ',..

TiiiprniYY ,.H 'in.' Y ■., -i.ui,,! Yi.i ,i. \>< noiinMtiti i 111 r i-s y-y, i f)>n.ii]'H] .:Y U

t>jioilàjtoûs lesr,ehfse\griemeûts)que!nqus;pouvonsi! tirerimême)deieeux>

qui'orit pujl'bntendre. Dans les dithyrambes iadmiràitiifs;desijclilettantes

on! distinguecép eh dant [qupïRubimji, létaifcûnipa erveilleûischantèufoptiun:

ftôleuivèxécrdbleiîDopé d'une Voix* des' plusrétenidùes, r à ilaqùellèlétait

égalementet.ihabilenientusoudë ;Urt ,registreqdentèteiplbin'!dejichar,me

etïdèfdopcbùfyllùbifiaiiavaii conservé toutes ilesiipUiSYbelléstràditiops

delsDiiîécble.nNé'jà'iRomanoyjdànsilaYprovinceiîde BërgaméjKenijlMlS;

Rubini;);après avoir ilongtempsiqrréYaVecidés'itrpupes ambulantes,, fut

ÉPOQUE :CO;NTMP01UTNE =4$»

engagé par le célèbre imprésario Barbaja, et là il -prit' pendant plusieurs années des leçons de Nozzari. Ces leçons n'eurent pas peu d'in-' fïuence sur l'avenir de son lalcnt.i Partout applaudi et'Ifèté, chantant également bien la musique liouffe etf sérieuse de Rossini, il trouva sa véritable voix lorsque Mcllini, avec le Pirata, vint-faire vibrer une note

nouvelle. C'était un art de petites proportions o\ d'une facture misérable, mais les qualités de tendresse, de sentiments • dramatiques y étaient portées au plus haut degré. Rubini, appliquant à cette musique un peu maigre les principes de chant de l'école,-n'en augmenta certainement pas l'accent dramatique, mai* lui donna une ampleur qui lui manquait. Sa voix avait été très faible au début; petit à petit,' elle acquit de la force et de l'étendue, à ce point, qu'au dire de IPus ceux qui l'ont entendu(il piquait en voix de tête, il est'vrai, maisi avec une remarquable vigueur, le fa suraigu Les grandes qualités de cb chanteur étaient, l'extrême agilité do la voix et une sûreté dans la pose qui lui permettaient de battre le trille le plus élevé avec une s force étonnante, cl d'aborder sans effroi les intervalles les plus écartés. Il fut le ténor de Bellini et de Donizetti, mais il fut surtout le ténor du chant pour le chant.

Lablache n'a peut-être pas surpassé Rubini comme chanteur, mais

i i ■ * £ ' 11 , i 111 11 i i > i --

comme acteur bouffe ou sérieux il le laisse bien loin derrière lui. On

i i ' T MI ii

sait quels souvenirs sont restés de lui dans deux rôles bien différents,,

celui de Geronimo du Mariage secret et celui de Henri VIÏI A'Anna

Bolena.Sous une apparence lourde etmassive,,il cachait une étonnante

11 '! I .1 I,I|

agilité, et la bonhomie de son extérieur ne l'empêchait pas de posséder

unel grande puissance de'jeu et une mobilité extrême' dc'p'hysiowoftitc. Sa voix, très vigoureusement timbrée au grave, mdntait:jusqu,aux'p,'lu8 hapts]dcgr,és du barytpp ;, pleine et riche, elle,'étendait, jlu mpêmol grave au mi naturel aigu Lablache était,de race,française,,

etique,lqvie(sunes de nos qualités se retrouvaient dans son talent. Il reçut sa première éducation musicale an Conservatoire de' la Pieta'dei Turckini. A'peine 1 libre, il s'engagea pour jouer'les bouffes" dans l'es petits 'théa'-" très populaires, et son ambition se serait bornée à être le eoniîqû'e quisûti Ieimieux'fàirerT

neîli'aVait'îpas-exbitéYàiViseriplusihàûti IlHchangeaipoutVilëipuriitalieia sonjpal'©ismapolitaih-,.'et,,! aprèsiquelqu

chéèdébuta!idanslenDandinisde;Iw'Generentolàh AipàrtirltdeèeYJoùfôles compositeurs récrivirent SipoUi'ilui, net ibineprit lest àhoieps,iirôles|(,d|ù répertoire.'Nbntseulëmeritlavoi'X de Lablache étaïltisplëndidevftopdhite avéciunYartfparfait!, mais i encore,; àinsilquer! nous'l'avons ditiilKétait excellent acteur et tragédien autaritrque'Comédieh.îSon jeu-étaifoplejtf $m . ;-!KiÂiK}qMrpMÂ:NTi;;9Yf(Y

dpr/vprtfeïe

saïfigi*e3éMBèel]bpsPn8ës|jrite étotfWWnnëi

nïâhiespplelnîtont

leiltfiilidûïpa

acception du mot* Lablache mourût à Naples, en 1858* Mia'-lub

gAjJiî} il

éj>t v,ffofqttpjiî

qftàb};e féjtepdiûéîèNbùs d'ëfiSimtinifvquiwdëséendai*' isaris

ppeyjvëtleangvbixdùsqu' .slaborp. ihî\

* Pf Môuln eetoâle

trolMëntelt

DeMelli»<Mofcffi?15a

uiiteèfeMa'»!'

lëyùtoësIc'lïSftttàiSf gÔMiiaWpWèl't

à là Sçala de Milan etfaemFvfësFIh0 epmpieab]

ptaeyHga KppalisajtijpPtfftcilp 6Ê sPnïatyleflpleinaaeiilaÈgeP'Ejdansslës

nouyment

WkfPPfirchflptereauTdps&oûSfidurôni; .ePidéfoutcaugmienjÈajspnl

jMfcMe'gft} etfpnj485'2lpî.grand •fembûâipi n'iëtaitnplusoque:

/M'ÇiIrWlift-fi 3poTillpa.en.jj puiO .aripoI oibàgjrri 8'JJOJI ;>b ni Ni'.bubli®l»a pris»n-bîi;lu!3,*'dlàhsir'èfe ëë&n j'My'-».urenfc>aussil léwahrdb rglôfré 1 rKoMnlquIi 1 RMeénT'le' îèïïWët GeqE$e«tmYfft lââaWtfûlHfe Ig'thîélâtï

en>l«2!7f,qappabt nous,(qpeo cha.nt.adi'pù

.zôlinfoiGeoiîgèwRdrmlë ehKjtëiûp&êbûla,

mpjnionKëe-fide iP§.«Eîii!li8feai,cliîl aVait)1fott9è,sàqGbiia8uéi,"unë,!Scôle de:cchant;iyILpd)s¥édaîV

lïtésnétfaienfJ unewbellp: ftiiSèv>db 1 VMx-I et WaTjb'p'tfràse*'. 'GbWnYé Tamburini, Ronconi ne chantait pas toujouk°jù'éle,(e1.')éféldéfa;ùtas'è0Ht surtout; sentira .parthY- tlp $B§Q. Rpnçoniï};es,1|i un<dps'.ehaptepr:S,qui]pnt jn|gur,ya.,n

êïfjbfaufcàilrêter If Inds/courtes,nptibelï>sÙraefe %nPMêdi/squi'briilÔr'Pnt dans: là plernièrapérioxïetMoGh'antto Ifcosôift

;dpt;riieontërij»nv;détail Petote?histôi,rè,',et féeu¥là< ft'ëi.iPànqù'erOnïYpas ideijrpndreJihommage S Idiésiaçtistés* moinsî célèbres]'J niaisvcependant pleins; de talent, qui eurent nom;: Banderali, Barilli, MUng&$'T*jd6i

ÉP0QUËYp,0SÏEMiE.OHAINE Wiï

lipiqGpttieJiy}

iQnS&Jli® i/§ïte .gî?.?ïS9i5*3ii]Pkl0îiêl*l*ït 3Sa,ïl9:<| Ôsê:oHcéiiBilJï.e3'iàgfiieJi"-"

cgipjpiniirlaj is,Upej?p,èj,Gi]p

SjifijI'Mlisjftiâ'SBnj.; pplpDhb jjdûnyjifiupsismej

la Patti. .8681 aa (8oiqiiK é j«wom aïlacMfil Juim nbîfiOHqsooir

SI EndFiïnee;,'alps; :seut"irb'iM«ër«.n"cfeMt6"le"*5à4.ê"-ês'='

pàrrlîossipA e.tjîp

êhanteukeÀYfeBbu

fait modèle. L'ancienne/jétyaleYdrama

M.ie,mP!7 (iBim ab filjjog ni à

xï (Mariè-Oôrhéli-e

àVeVJètaitonjéelàyParislepoipâple 28 jidjwfeFt.0Ete(»ëê08tt■riilégvàMr4"

e»182l;itelle éni4erti!*senU

G!estJ3à»peiHmiJ!

eependajntiJënéi yiilairisaâë Jsouv&nir iS'fineuaes plB§'%ï!§ftfes1!¥fitis(i!el

de notre tragédie lyrique. Cinq ans suffirent à.iàttglbiré! d'é 1 Fàfeôft\

n\fÏÏmmUe2)mm w&& fôj&afcif i«ra™taf aguMbsjd'éi ia

,n)u?jgjU§ dramatjflup ipodrpg0Mm? EJajcmi aNaifoçflsejffié; feaneienhcs

tMditfPW ta]M$i{BW8W 9»fcfi- rgWpMI'ôffl»«d» r&tBhel$epfsà

PjM#RmPWsfJ'mef£W£ §6P1)&#>W:>I?,

iegameJÀleùjpBijpes arHepi,. ipallegripi.cfihpafôJlPKdogpii

A9JyePi%JAmprye.illeriaux.j|),ea

PJÇfiTWlra GpAPmftntjplpqftia sa pjàpp ipgrqpjéa apipilemifir rangîxMnottài

offiepxiiftptjijéfipgsicaljjooj '2B{j jjnuria.aa jaoanoil .MWJdmsï'

înMà*jSttJMj'la'bétfiipti âë-lai'FàWïûh, W&klie 'é6'har0tïc, ïauÊaW rina doiteiKftfe' oïG,yft//iît,«4CJÎltotô&-'6flé«rè1%tfé'énWWrî6

M&pjpfep<j§pn 6QbaRij! éitaifopVJïge.teljîrgfi,ês.ajjvoi5cabelW 'etjïpleiriepMais

mvï.to.# lajJjgaArt&dfiï

i}!ajgiJlHft,#pspAï[JMY fe

J*yrâqiPPfideailiptrp;iièelS*) NÔfok Q%im-$fl<AM$, aRQsineMStoïtzoquitta

llûpraignnlS tlUhùil âle-i&baaii ; mon ïnswa î»p .iaoutt ah afiialq 5430 'i-'-f'ii!'"LB-"Cft"ANT!;i'-'"';A'

'f;(A pPineYétàielleSpartiëS'qu'èilrf8*:;Ûhërdëâ'gràhdëeeûlfrèsdè

Meyerbeerv; lè< Prophète, venait mettre- eh-fèlibïv'à-l'Ôpira*'; n'né--des

chesespjus %anfôai$es; ;qûi aient, pàprpii &1» ; seënbïiMilâi'dbt,

.flfSjqeuÉ; djavMMl»

dgloifleYaps

de!;;Fi4è.slpjipuiss,anjjsec etide.;sa7spience

°)?fteh6YfK>:) riîB l'nod-çlï finîjYYb <K YMY ,imïY<nH! Y] JY HY-Y! :i!<".YV-\!.'-!

'-M'àrxIbW'Peft'nfe W B:WM]&AcnbFbrî',h;olffl%;

iMéMtè cBéf tfeFâWaïï '''splr'uVènlir sèfa tbûjb'#ëfinse|âïâli QeSyfM de%l\MlÉ4

là'GrÛvellaigifc sfcMunë âFferM; 'MfeyipMMllï ïftàtitjUef MasSnï dès' ïïl'beiuintrMMÏs'de] FbMêstrë; voc'aï| en'n'H?Ma

%*àu

umbntsflà<7tSâliti mp .YÎYB YÎU-'YYU-!.; m; w-m>

-•JYY '\ii''a. rtii'i;j;iji)sr njr: YÎJJfn YYYJY, w o!) J-" 1 "..Ycv'Yii .Yi'>r'"...'*i Y!»nj;):j . Cpmme,ppus.l'av.ons„dit,fldans,le ichapitre précédent,Ylfentrée,de M1IS Ginti à l'Opéra était une véritable.résolution.,(.Rpssi.oi]np,(pouvait se passer de chanteuses légères. Nos chanteuses dramatiques, à la voix

'MIYjfl la» JVti(lipJ:!i;'[.l il ,t'>r-'iJîVi!fi..)-H"l-''."fO).); .'••'■'i-'Jiî'i, h.Y.YrY-iJiijllY YYY

nécessairement un peu lourde, convenaient peu a la musique plus

»p.<"io7i ■' ïMi"H -Y."> HIM ;i.nffpYJ fit; ;i,">ti iiiii, <.!IU-YIY;I'IJ> »IL<KI- or. YIICY .-aj/i fleurie qu expressive qu il se plaisait a écrire pour les feinmes. Aussitôt

qùîl éuï'rWâïlîfe

ivi.hu iii.'i''iJiv iiivYi»iai;iit Y'-i'Yin-j'iti, i,f 'ni.vi Yin,:; ' YYSYYjyiY;:;,;;-i;i) Ii YHYY il fit rappeler al Opéra une française, ancienne élevé du Conserva0reVuïf:a

Elïè'WonniiJèe1,à<iiibplèraid'â{iy nïd'Wle'Û WyWM

piuWurbu

aW'Me 1» é'iàitmàgurë1 fÔp'ëra'lïvec M'Cintl :'cvétailt iànanteuse

mmwftMmemwim. Moitié dsw&ïïùeï.'môiVirtùœ m® eoriWa'plir 'ikm A& cëd'Wiff

être pas appelé dans l'aveuii' à un bien long succès, mais' qui
perihettai.tdioppôseivaux'hérPïnes(passinnnéesdu;mélodra mefmusibalide cette é,pp.quendes figuras i plus > douces -et; Iplus' légères/ Cependant,' cette alhprtce,d.ëî lailégèreté'dblacvpixîàiune'pertaine forcé scéniquea 1 donné naissaticelà: ,de.sjpfirs;onnagési féminins i qui) ont s leur, -place' importante daopjl'hilsfeQiyeiidejlla'Eti, et<$ont

quelques-uns; lirillent au premier rang*' jaujripejOiJpp flPÎAlipeiide itoétHiplius tard labMargueritb du'Fnhst de Mis GbSaftpijêKl'Ophélierdfe WHamM&ê MiiA'.Thomas. Lb:'grandi talent de M'tfi.Cin.ti, absolue perfectiorï

deijpjiapt et<dpfA'ocali .atioril 'PassantvfdbiI,Opémà>il'0péVà;Gômiqpéj ellerdonnajrilàfpnGOîielnaissance àutoUtiuil cycle d'esûvreSoû-le chaiit fleuri iteiiai'tj une grande; place».»Jte'! flommDmôj>i'bi«ssicèj ete/j ces EPOQUE PONTEMPORAIRE ,«3i;

parjLitipns plus brillantes qu'cxpressives,„datent del'entree de MmeDanjoreap à l'Opéra-Connque. <,,

Il fallaitl'emplacer'M 1110 Damoreau à1 l'Opéra 4; il se trouva une chanteuse, moins» parfaite qu'elle peut-être, niais qui eut l'honneur de créer le rôle 'éclatant deMargûcrile de Navarre dans les Huguthotè. M'UdruV, qui devint plus tard Mm* Gras, était aussi'sortie' du 1 Conservatoire'. Elève de Henri et de Blangim, elle se destina d'abord aux conccrtspui's elle entra à l'Opéra en 183Q, pour doubler M™ 0 jDainpreau,, A,!3*retraite de cette dernière, elle la remplaça, e bientôt prit upe place importante, Ce lut plie qui çr,ea lps grands i;ôb\s ,des princesses ,quc M™» Dampreap n'avait p,as enccjrç crées, et au nopibre desquels il,faut* çitercp-mipe npvis l'ayons ,dit,, ia Marguerite, dp Nayarre des, Huguenots, la pripqesse Eudoxic de lay Juive7,et,de Gineyrdc G,°-\ 81 dprniei'i r,ôle,prouva surtout au troisième acte, que non seulement M'}lc(Dprus ppssô,dait jim'e grande légèreté de voi\ et de vocalises, mais aussi qu'elle avait certaines qualités dramatiques'absolument indispensables''àu'niàgnliique et touchant personnage de Ginevrii. ' ' *' "' ' ' "" ' u

/ 4,' ' J -" I I I ,1 11 ' 1 I Il" (I) » !' Il 1Des

chanteuses légères à l'Opéra-Comique, la transition est facile,

n|(_i Yiii'i 1 ' Pi' 1 * n > n| ■ 1 n Y J ri " 1 ni

mais nous ne nous arrêterons que peu de temps sur ce suiet. Nous ne

il j mil I ' 1 1 (j Y li 1 I ! ii*i j 1 I jijjl 1 IIJ ni ÎT

faisons pas l'histoire des chanteurs, mais du,chant; aussi nous isufl

L \l K <■ j,, 1 ' r \ , I T I <l 1 \\ X\i' \T !•■ fil JFIJI

lira-t-il de citer quelques noms. Dans la première partie du siècle„outre

J, (il m /il *1 ,)| il ii U i* M I 'ii") 1 ') 1 'fli'I <■ 1"

les arlislps que nous avons cités déjà,, on peut encore noter, la toufo gràcieuscM'»" Boulanger ;,puis, à parliVdudébut dejlm«jqiam pre.au

S ■! W*'lP°m,1(lT,tf S?%l,h ,<jha,,M<?U!,(i.s !égtfV?s,iles habi] fdis abondèrent en foule. .Ce furent M'f- Ann,a jrinllop, ,1a créatrice, dps Bianynt 'de} ' Couronne ltyssi-Caçia,, 1Ml1»1)Lapvoe,ljot) autres, encore,; nuis ccllesque nous aypns, applaudies nouinêrçespqipme, Mmo Cabel, la vocalise .faite femme, cl, surtout M 1" Caryalhp,,la reipe

1|| j J 1 (1 II [I I I ' ' l« "' I lll) II S « » I I I»'.' flj r-"*

de notre chant français moderne. , ,, , , ,, , , 1 ,,,, „., .

3.)! '.. ."". 1 ,JH '."'.. I.' . .... . Y .il 1 ■ .1 M 1 ' 'Il lll Y fl 11! 1 1 '1 i1

ojjùe. gfpndiinfiiP'deijtépPferqui} ddminGrIaq>éribde>idé!! iS26iàq!j88fe Jés"tf-' celui dSiiNPiurpit) Onisraiti qnfelleihcrriibldjcatdstropheîiterriiinàJ'Çëtllè bràllafàteYGri dfbntimiVgl;àndlds diseiis' 1

sipftsqpfriSTélejièïe

luiifit qûitter nonipliis-surilesltliéb

rites,f,de\vpix rbl9Bc|ïe;Md.e! voixYsomtorp;-vtefà. ,oinaisihous'tâPher'ôrts*d'd ¥ot/*ifcq»f'q3Llf svtrafflf (fl.fe.-i|.uè5. fiait ■ iS!»»ïW-tL' .'Niouiiriiiiriitiî MniâSil'éfli "dRS, ho'MMfittisq Yétnpld' dmiG'ttilla»Me jlïeMJlïÉléâfear.)idei>ïài' Juoie;î'èûfffi 1& R;apulii(ie;sj//#?î(i/g,jfut!Ûh' cnanteuEjdfe forcés, mais surtout deigrâcë ejîf4iél%ftnce,i#j0jiéj d'iutae

haute-Intelligencess lettré;! pâssionnèipôÛr. spp a.rya a'aiixi'lsQûven'ùr&iuavâ.eiiaPsri' artistes lesJplusi;r'espe'# tables'et les 1 plus retfiâTquàbles.'Soff chant, nous'l'avorts dit;'f n?élait point tout entier dans'la'forcé, quelques lignes ' écrites à-Un de ses amis nousdévoilent, ep partie le spcret, dp son style.)

« Tu peux'profitèr de la circonstance pour jouer le PhÛtre, l'e Comte Ory\ et'moine pour 'créer l'e rôle de Raoul de Nangis; je t'engage cependant'ai ne pas'trop te fatiguer dans les Uugùenbts, c'esi'im rôle dëljeune liommè', et il n'est point nécessaire de lui donner de grands développements tragiques ;' et puis' je te répète ce que je t'ai déjà dit, le public rie s'aperçoit de notre impuissance que lorsque ribus avbns la maladresse de la lui laisser voir, il ne faut donc risquer devant lui que',ec'dont nous sommes sûrs; ainsi il te faut prendre en grâce tous les passages qui te gêneraient dans la force. D'ailleurs le rôle de Raoul est plus tendre qu'énergique; ménage-toi surtout dans le commencement du duo. du quatrième acte, afin d'avoir toute ta force pour la' fin et ne cherche 1 pas à< donner le dernier si bémol de poitrine ; il faut garder quelque, ch'ose pour le cinquième acte, qui est encore très fatigant. Quant au Comte Ory et au Philtre tu poux très bien y réussir sans risquer de nuire à ta voix, car tu peux prendre de tête tous les sons élevés. » Toute la théorie de Nourrit est là, théorie pleine do prudence et de sagesse dans laquelle le respect des forces vocales est le premier principe énoncé. Ménager la voix, ménager la poitrine, réserver au registre de tète les efforts qui feraient courir quelques dangers à la poitrine : voilà les grands principes de cette méthodcjjmais ici nous entrons dans la guerre du jour, el s'il est de noire devoir d'indiquer dans la partie didactique de cet ouvrage le moyen de remédier aux maux dont nous sommes témoins, en historiens impartiaux nous sommes obligés aussi de nous écarter avec soin de toute polémique (1).

Le grand répertoire qui fut écrit de 1825 à 1840 pour l'Opéra trouva aussi dans les chanteurs à voix graves de puissants 1 interprètes. Au premier rang citons Levasseur. Celui-ci après un premier début'à l'Opéra était entré dans la carrière italienne. La connaissance du chant italien n'était pas inutile

à l'Opéra au moment ou la vocale venait y prendre une importance considérable. Levasseur, qui unissait à une voix d'une remarquable étendue une science profonde de son art, vint remplacer les basses lourdes et massives telles que Dérivis. Levasseur débuta de nouveau à l'Opéra en 1828 el n'en sortit

(l) Pour riiistoiie du grand chaiiteui Nourrit, on peut lire Touvi âge de M. Quicherat. f Adolphe'Nourrit, JB vtc,'\on talent, so? i eâraelèic, 3 vol*'in-8°, 1867. h - ' '-

qu'Gn 1845 api es avoir créé de beaux et- magnifiques rôles aux premiers rangs desquels il faut compter Bertram. , , , , , ,

Parmi les barytons de cette période, citons au premier rang Baroil1het, auquel Halevy dut une grande partie de, ses succès. fDu reste,) a,\ec Massol, l'Opéra avait topjouispossi çje (l'admnablesfet ppissants barytons dont la tradition n est pas encore, perdue, maintenue qu'elle,gst par le Remarquable, talent de M. Epure ,11 estmpme a remarquer, que daps la pénurie dos ténors ou<pous soiqmes pujour'lqiij c'est lypdje baryton qui paraît devoir prendre, la prpmièRe, place panmjeypix masculines. 0 , , > , , „ , ,' „ jf | , ,

Au chapitre précédent, Martin et Elleviou ont 'représenté l'opéracomique, à notre ep'oque; Chdllet et Roger seront daps l'histoire les deux personnalités les plus brillantes de la'période qui nbuS'precède. Chollet était doue d'une de ces voix de ténor; crbiséés de baryton qui se rencontrent fréquemment à 1 Opéra Gonnque'rll dut ses'succès plus encore à son adresse à connaître le goût du public qu'à sarscience du chant et a son talent 11 d'acteur, cependant la plus grande partie pes bons rôles ecuts de 1825 à 1835 furent composes pour lui Citons entre autres Marie, la 'Fiancée, Fra Biavolo et Zampœ, et surtout le Postillon de Longjumeau, dans lequel Adam écrivit avec infiniment <d ha<- bileté une agréable musique d'operetle qui mettait en valeur lavoix étrange de Chollet et ses remarquables

qualités tout en dissimulant ses immenses défauts.

Bien supérieur à lui fut Roger, fin acteur, chanteur habile, dont la grande force était le chai me cl la grâce aimable. L'Opéra enleva cet excellent artiste à notre seconde scène lyrique pour créer le Prophète; mais l'historien ne doit pas oublier le nom de celui qui a su par son intelligence et son talent créer à l'Opéra-Coinique les rôles où le jeu de l'acteur était aussi important que la science du chanteur, „ce que nos jeunes lauréats du Conservatoire semblent oublier absolument aujourd'hui. Joignons à ces noms ceux de Moreau>-Sainti, d'Audran, d'Ilermann-Leon, qui eurent aussi leur paît dans la glorieuse période d'opéia-comique qui a précédé notre génération.

Nous sommes arrivés au seuil même de notre époque, et ici se présente sous notre plume le nom d'un maîtie respecté qui a, pendant dix ans, été la gloire de l'Opéia.

Il faut bien l'avouer, c'est de Duprez; que date la îéelle décadence du chant, non pas comme il l'a fort bien dit lui-même, que son enseignement ait eto fait d'après les théories qu'il mettait en pratique, non

28 41* JI CHAIN 1

pas qu'il ai'tieté la principale cause du mal, comme on a voulu 1 msi nuer, mais paice que voyant le formidable succès de 1 inimitable chan tcur>, ibien des ai listes qui ne possédaient ni sa méthode ni sa vigpuîeuse constitution', ni la piodigieuse force de sa voix, ont voulu 1 imiter et ont succombé à ce rude làbem C est loujouis la fable de la grenouille mais aVant de moivni la sotte bete a 1 audace d accuser autiui de son tiépns

DU îeste, ne leiminons pis cette histoire dej i longue, sans elevei

plus haut le débat,]etons les yeux dcuieie nous et au dessous denoub;

et poul fctl'c pourrons nous tnei des faits eux mf mes un enseignement

utile sans nous arictci a des personnalités qui ne piouvenl

énciale

ment nen du tout i i i Aujouidhm quelle est la situation? Los chanteurs deviennent de

plut>en plusiaics, autantpoui îtssuscitei 1 incienîepcitono que pour en cieei un nouveau Quelques uns semblent donnci des e&pc lances, puis, tustes cphemeies, disparaissent au moment même ou ils allaient îendie stivice a lait et auxcompositcuis Les cdusesacemal qui liliaqûe jourdevie'nt de plus en plusiiiemcdiablcsonlmulliplcs. Los unés'sbnl inhéientes a 1 essence même do la musique moderne, cl à celles ci on ne p'eut neh changci, les auties tiennent il enseignement de'l'ait vocal et celles ci peuvent au moins être sensiblement atténuées 1 ' j n i En Italie même Rossini avait donpe le signal, la musique des vu-,

tuoses ne lui suffisait plus, et il avait cheichc dans 1 oichcstre et dans

J Ill I I | • 'l! Il Il

1 harmonie de nouvelles forces expiessives, a 1 imitation de Mo/arl et

nui n i i J J" p i l i j i > '

des Allemands, dontil n.'atteigmt jamais la puissance et la profondeur*! De quels anatberaes no fut jl, pas pouisuiV|i pai Stendhal, le cntiquc fantaisiste, loisque dans{Semt? amtde, et suilout dans Mose. diompit ouveiK ment envisiere avec les anciens éléments italiens irJ

Cependant Rossini avait encore fait bien des concessions, et. Semi~\

ramtde avec ses duos surannés, ou, les personnages se répondent de

■'-ovsjj ePnJÎ'IJI 'iJiLi orr;pmïoii7î'no U-i>rJï.m aç..om-i snnioi ikï-iaiïhiï-.i'i vocalises en vocalises comme Ie,s bergers de.Virgile, en est la preuve;, '-a}'i fYiooo 1 'ir.q aiTJj'Kjqo iqmïijjiiiot JJUJJJÏIOIJÈ rnii ,Jij>'J7jn;;'jq1fig HÎJIJJJ» mais lorsque le premier engouement pour le maître .sensualiste par.,

3h aqi.foa 3'J'A nuMfm *qu<yo y-yunvr, rô? i'\.'ii'}> ,<y J rT-rii 37 nshiod excellenceJFut.un peu, éteint, on s,aperçut qu il avait ap résumé fait

VrtvjsVif.v.mn. yi 3,uf\v'«*iU Jnoi/»Jy o ,OM?VA .u/iJ-V.) ..nsvA. ïiol\ hui1:» .V.YirYôa plus enéore ,qu IL Jie convenait pour la virtuosité; alors .vint,tout à'

iuiinoi ,7aea.TS7f)J.«Ronni3.o.el3ô IfcuiprSsiïop'iflq *o.Wiyr*W a'iliom njj.ainq coup un pauvre" petit.musicien bien humble, bien, iaible , quelquefois,,

„è.imona.e mnuMnctï ra z'aonnU JQr.baRmaiis ripomài.TOsh>al wniin.eb mais qui possédait à un degré bien plus élevé qpe Rossini le don de

la4eMib'iiite;e Veux' parler' dèBellirtil Gelûiïcifh'bMprûn1iâ psés

effets'àiaVmOniéji'Phédémandàpàs'à lJbraibsi;re ûh'imrëi Jd'ex4

pressionfsô\\ harittbhië' est' ÙheJb'ibridégëfel (Mme-, soutenant à'Ipehïe '

ÉPOQUBYGONfEMPÔRAINE 43Sle

dessin mélodique, son orchestre est une douceiguitare que remplacerait avantageusement un piano. Mais c'est dans la mélodie qu'il puisa ses principales forces, et à côté d'enfantillages dignes à peine, d'un sourire il trouva des notes nouvelles, des cris depassion douloureuse, et pour ainsi dire maladive qui retentirent au fond de tous les' Gœurs. Après lui un ecleetique merveilleusement idoue comme fecon-j dite mélodique, connaissant bien son art, voulut marier île sentiment . de ,Belhiu à la foime rossimenne, ce fut Donizetti. Généreux jusqu'à la piodigalite.il jota follement au vent de l'improvisatiop les richesses de son admnable imagination. Il fut le dernier Italien qui ait su à vrai dire écrire pour les voix dans cet art spécial qui a passé longtemps pour ôtie le seul digne d'attention. Cependant de dangereuses tendances se font déjà sentir dans ses œuvres. A eôte des plus belles pages, comme le sextuor de Lucie, ou l'improvisation alla presque jusqu'au génie, Doni/etti a laissé bien des morceaux dans

lesquels la recherche obstinée de l'cfïet à tout prix était poussée jusqu'à la brutalité.

«

Le mot est dit, biutahtê, tel est le caractère du style vocal italien depuis Doni/ctti. C'est la déesse dont M Verdi est le grand-piêtro. « Ltonnc ou meurs, voilà sa devise » Mais, dira-t-on, la Ttaviata, mais Rigoletto, ces poèmes de passion et de chaleur sont donc des œuvres à mépriser? Loin de là, ces partitions et d'autres encore, comme. le Bàllo in Maschera, ont droit de cité parmi les œuvres qui

0 -'j;j «,YY , :.'*.• Yt-iv'f! :":!,, icri'iJi Y ,'il.-'jn/iiiii jSiv/i; iîiir.-oî % YfTlYffi 'Vii fiJÏ.,iYÎ

font la gloire d une; époque. Ajoutons même que dans ses; dernières

compositions le maître semblé 'revehir à ûh; style plus-Vocal et'rà

to.l'M'.soK Y.i, rîYîiYJYTiij t; ■ <?i ■/ ir.,-'.'Kf 11\ .~,',YI oï ?.'>] i *»■' i]■:>.% .'-'h Y! n oru;îffij ,j violent,; mais il n en est pas moins vrai que pour obtenir sur ce publie ii.''fK.''îi'! fi<''t'"i';o fi! .i'i ■iVj.fiiîri.-iiiu r,I -YYOIY i* Yàinyi;»« h,J£!oh y-))Uï.w-iHh. YYJI

1 effet nerveux .qu'il-,ambitionne avant tout, verdi a eu recours;, et

r,[\iyïl-":„<f! îj'ilKiiYiK ;iv,<,\ wîrWf.iiÂri iiî-ii li-:Jii'U ■■■('■. *-Yii,ti!'>iJ.w;i's1G >!'U.ij'> f-iC"S

maintes fois, aux procèdes les plus violents, demandant à lavpix ses vibrations, les plus stridentes* exigeant d elle des enorfe non prépares.

c .- . ,ïii'iifiï.ii LVYCÏVY"1*/ Ya-'ii'i/ii; .:■'/] 'v;av ii'Sr'i'tk'i / m) ifiYmi:* h'YYYî

Si un artiste dutalent de M. Verdi a traite ainsi te premier des înstru*- méplsqUe'tont-ppmtfait lesimitàteùrs;'•'■•■ -în'.vr, >.Y>YY..H 4in;iYK>nY,î

Pendant ce temps que se passalt-if en'Aiiémàgné?'Une grande révolution

se préparait, 1 art allemand longtemps opprime par lécole îta';(;,.!

y'yy.yyv±\ 'IÀ/YY ,' 'Y,;.,Y ;,, YÎYY.,YYY:> ■j'i.'pijvja tvî YJIIWYYJ! Mm henné relevait la tête, et ses premiers coups étaient des coups de

génie. Gelait Don "Jùàn, c'étaitFid'eiiô, c'étaient' Oberon, et le Freyschuiz;

puis.un maître Israélite, par conséquent éclectique,Meyerbeer, tentait

\.rMj\y\\\;\'Mî\, Yihiu;' ,;iYYYY;iU,ii»MJ *UYY î>0W.lhmir.,u3'!n YTJjJj;<i iUJYU'OY

de,réunir lesdeux éléments allemandset italiens si longtemps ennemis.

SJ-> fuit), oî M'IIOM OYp fiYYY, Kii|q n'ouï Y'UYJJY ÏÎM Y-inUio-oq .M(|) '-:npi

ttDispns notrpjayis puisqu'il) lefautisprilestyle yppal des Allemands, ; qui,ej3t,!,apr;ès tppt, celui: qui,a dopné,;e,t,dpnperft désormais, dans il'hish■-, toirp.ide, npjjejarfo IJfi-n/.aj j>jai0)ikiiffl&MîOi>¥tyfôMf>iM iajSquplpssjeqTKi ■i/!/.SI"'.'IJf'.'.-n"'/:I.I.Y ■■ ■■•'.■

du style italien , mais parcombien de-puissantes et poétiques qualités

«t n3f.,î.rf/mt.Ip,<-ihn sb oifl6-b.TJ3-.9ti:)iori5o-i W.WA'W-;r,'*il('# U'YJYJ ne rachete-t-iî pas ce qui lui manque de ce coté!;Nous ne.parlons, pas

de'Mozart''qui',' mr't',''itàlîiînTèé''puise!'se.s''môd"èlés dans 1 ce genre,.aux

ifi.lii «ifin!',iïï nffVj-ii.'ï.* .YjlSOÏU ifiii .tVYWiYi: !'!0 ; BYOi l'p Y7; Hiy i,Y \,o 1. [il i YJi

m'eilleurës sources italiennes sans abdiquer pour cela sa personnalité,

j-vo'i 4.>>i;i;il niai 4 ,t'I i i'>0'l-i-'a ■ lIUOJili-' ..JiîJJYôd

.YÙYY'JY feï YpYY syiYQQJs

niais atta'qûonsinpûs sans hésiter aux deux ïpaîtrés ennemis avàpt.tp.ut de-TaviiHwoiifé'B'e

lè's v'xbitfV puisque "C'est? e su Tés faire,parler?

At.ii#abûrlfâifeéxpine1' detsemïentsfc'prS -

OifiOr; eMa-W'seuiflûï 1 auquel 1 vMi; ïef Gp|ositeufsm Quelques-oins, et Beethoven lui-même, ont éû,"ilest Vràì trop' peu de gpueiudesi-, epmmoxliitës:'ides" iehanteurs«.mâik> fis ;-olrilf0trâît,énré'fc'liànt çpmmj3iinter,pr,ète'd.ési:pàs et? de'l'naf'mPnïel

cjesfrppuajqqoi,l;ës>dïlettantesi 'ont été tant soit peu étonnes et déroutés maisjpnj lisant, biep: le finale AeyFideHoj estabhàbsolûmënt sûr'que Béethpivpri igppraitYsi complètement;le:pafitf;ué,rbhp'ôuVaiti'etiqUb lppF!devaiti,ti,reivideYLa,vbix humaine?"; W:eber; a étié'aussi ;ePmpriS'idà'h's Gpt,anatliëme: de. dilettantes','et on l'a fort accusé d'avoir traité la voix en despote ;:il,s?en est em effet servi,«aû;détriment du virtuosisme pour ' la plus, grande gloire del'expression dramatique,,mais on ne fera jamais croire à. un 'musicien'jque.ce,,coinipqsi,teur,.,qui;a,éerit l.ej trip Afi\Freysf cliut'z ou'.'le finale du second, acte,d'Oô.wwi, ne savait pas écrire,pour,les

Oli;.' ; i'JYiiMiY Yll[ll!''l.il\ J'.- /.|i'l,i!!>!"-! Y.,' !',--» ...;,. ■ .....-l.,-- '- ••■-.■ .,<r,. .,,••'

™?Yi) v-iY.YYui Y-YYIY..Y iiii {il Y, -Y;!YII,LI!, ■;! ;V ■ <YY YYY-.,)'» 'M ■piiAypp epsi!maitrës,'.!unj;-nouvelj! éil,éine'nt;'s'étaitintrôduit idahsià'mûP siqup dramatiques Nous>avonsidéipoh'trép'>dàn&'unàû'tr'è 1 livre, 1 ubônï-* mentiila symphonie; ■s'étaitipehi:àï>p'eu introduite j'dàhs'! ie'dràûîe;'!Pà'r l.aofpi? e:eYPiênie;i'dps''ichosesYcesd'eux:'îiartg'symp,h ét1,dràma-'

tiqipeSj.isiélôignésYl'iun! db;ll'autre>chez}Hàydfi'- et'Mozart/'àvàiénf'lini par,sejrépnirt'j dans jiqeuvreV de BeethovenL "Gebesom de' dràhlàtteér gr.andit,petit:à petit!

etifinit<par: donnel'naissance'à cëtiadmirable bhéfë djcrpHénfinhcomprisraûjou

phppie iavepichpgursv'Eeuià peuItode-symphoPië ét'la*symp1ïonîéJdrà'4 ipatiqpe, ,prk,ehtj;ieûi1pIpGeimëmeL)aiiYthéûtl»e; "-et{J! sôu"sIpiftflu'ëriceJJ.dë Rerlioyi,j;arr.w,èrenitiàlser! cohfbn'dtreï;aveb le 'drame'lyrique'lûi-'m'ênië'*'

Etififiy'db' céïie déebttipoitibrt et'ide1cette fusion., naquit le drame

*.. .n..!l«."| allivk7:>'L;'i niYîï -j*l fj ls,.<j u<Jl ..wilt.'O 'i-'À Y, .i H i YiY JjlJÎ ■}•.: iY;YYYYH,r! Y:.,

lyrique deJWagner, puisqu il lâut nommer le monstre par son nom.

~iY,',i\i: aiiYYYivi! YllYil .YiiJYYiJ :)i j.m.i.l hur-ni iili;il.".'iqino.\> Y: JIYYUI: y.-.A-u;

(jQu'onnb' trompe .nps.cpj n'était .pas seulemppl,,unp sdfis fQçnips de la musique jjiii çlangelt,, (G'était, ji'ethétiqupmppet.deilartid.r.amatique qui, bouleversée, de fond en,. comble, i entrait,.dans.,une-,y,oi;e

£(Y!' ,c:7JJCi :Y; Y.,!', -~,uhl; Y'YY-'.Y ,i, ..-u i..L :.-.., -', ' ,*. /..,,--;, ■-. <-

nouvelle, nous n'indiquqnsipas nos.préférences,,,qui,,;en ,résumé„ninin portentjpeû au.lecte.iir,,np;usj),çpns|!aj,pns;I(| s1ifaits.. ;0,r, ,daps,icettej;rjévg-

ÉPOQUE' CONTE'MPOIUINE ' ". 437

i

lution nouvelle, daps cette recherche ardente de l'idéal qui fera la glonc ou la jierte de la musique moderne,, toutes les forces pves de l'art sont convoquées, orchestre, harmonie, rythme, mélodie, sont appelés dans la grande bataille, chacun concourt à son tour a l'ensemble , les formes mélodiques se brisept, s'oplrecroi,sent et s'enlacent i ' r

tour à tour pour suivre pas à pas la pensée du poète,f la fantaisip du

compositeur; les rythmes se heurtent, se contredisent même, el (ependant, de cet apparent desordre 1 œuvre naît, une dans sa conepption et pourtant variée à 1 infini. ,, , >

i Pendant ce temps le chant pur, auquel il faut avant tout de longues penodes pour se développer dans toute saiplenitude, qui VeiuVpour exister, régner seul en maître, fut naturellement et fatalement sacrifié. Admis, dans l'ensemble* à l'égal des auties parties de la musique, le chant, haletant et surmené, ne tarda pas à disparaître à peu'prè's complètement Mais le chant pur n'est pas plus de la musique que le vntuosisme n'est du chant, et c'est en confondant ces deux éléments si divers que l'on a fini par tomber dans d'étranges erreurs.

Qu'on ne ci oie pas que l'école moderne méprise autant qu'on le veut bien dire les forces vives de la voix humaine. Elle l'a fait entrer, cet admirable instrument, dans son haimonieux et poétique concert, elle lui donne encore la première place et la lui donnera toujours, quoiqu'on- i en dispj, ispus,, peine; dei disparaître y maisuelle' * n'admet ■"pa'Ià tyiiannipid laypixliumaine; ejllenl'àppelleYcomme sonpp'rëttii'ër àusi' lipijre,, mais, ellen'eptend ipasj se sopmëttrei ai ses» caprices'! i Elle veut! de§ _ chantepr,s, d'exeellentsrehapt in Lai, Frappe iest,,pputêtr,e71er pays* oiinoh Ifaiti leiimoinsïidè'J musique et;Cèpepçlant! c'est>celuiripù les 4pfluohce's étrangëresusb'fontle'mieiWB sentir.-,iG'estpp-jpmyilègeYdëinptre 1 race;Ynpni seulement d'iriVéptbriipàiï pppstmêmes, .niais i aussi-de, .-pufèetiohh'eroIMnyënit|i:o'n;'idfàUtmi);i-vd0ïà> pai! jÇaii;ç,,,de{(trpuver» laffo.rmuleYmèineuduiprogiësiiiViennenisils'éhezl npusvjle.éttîangprf: apfcoptocti pleinedemotrefpublictet1de'ho& artistêéV sers,e,ptentj fo,rcés?de donneraleurjïgëniiejlàiformeïlàp'lusïpuret.làJpluS définitive. Dans de telles conditions, la.révolutipn tdéjà cpinmencée

.'ii'fU""!1", ■•)! iYiVYiif mYYYi Y|i;-.-"i -s!', ?r-> ,no!.UKr>qoj'-

>;>ojr fu.i*.-' Y;> ,r,jj.j,j,

en Allemagne se fait sentir chez nous, mais dune manière «lus ratipprf

UJ.njY fins; ->,Y! .'•'! l>t-f i'.lYf Yi 'lY.iïjrfltT.'l 'jSI.CYiJ in.)«jil<j-YiHYYY W •■'"> f.'i"(î<1{J

ne-île.'Aimant, et comprenant ayant tout le théâtre, nous exigeons absolument ddeOm'pdéitéiir'ùi ëcr pour! là scèiîb 'tftt 1' pour iV concert la clarté dans la dispbsitibh' d'ës? plans1'èl là rib'tteté'de puénse!é\'ët fi'expo'- 1 siïibni-Au'ihbmb'fttbû léTbs'sihisme1!'invasion dàiis!nï»tré,,'ays;i nos m'Sîteé¥,!iét'4fesrsmeiMiéursy'-p,ô'ûr%é,'ïçiltë'r 'qiVH'ér'bld'î'pi'irëû'tî ëûx aussi aû'ma'ltrêoitalie'h les fbMeqWs 'RSMfrê' '438 ■' J,"J' 'm CHANT' '-' '■" ' '

rqùehtàfSôri; ils

d'àisàncè dans' là manière d'è> traiter les'voix, et cela sàiis -'-'renoncer aux gràridës-qûàlittés françaises;' la;vérité dèxprèssibhyila merveilleuse clarté indispensable ail véritable sentiment de la scène. HérbMV MalévyflMlieienîvM;;

de]jeuneimaîtrejpérdi'hier ptrlejir digne,successbufj jonfoconservégcès •

•qualités,eBsentiel'Iemèht.'fnapçaises-.îXIh mûsicienYétranger,'Meyerlî:eer;,

écrivant ce que nous appelons] idë, ;la musique: historique! ;ét ; unissant

[la pjçofpnçleur iall.emande .à, [la,vérité frapçaise,ret;j.jûsqu'à;un; certain

pipt,.l'éiégnee .italienne,,.r.ésumapnjpiles, qpaIité,s,.de,.pptte,(épo,qlue.

LuLaussi a,ëté, accusé de,Pial, écrire, pour les voix., Gestes,*,.il.p'aajt pas

lps merveilleuses,spuple.sses.du:,sj;l:e(.r,ossipiepJ"1maJSjLn--enl ayaitvpas

les mollesses* Ayàit-il besoin de ces élégants artifices, celui qui traça

rén traits de flanimp le rôle de Raoul, celui qui dessina d'un magistral

coup de pinceaula gigantesque seènede l'giise, du Prophète? Nous

conseillons à peux qui s'obstinerit encore à répéter que Meyerbeerne

savait pas se servir'des Voix de relire avec attention le finale du deuxième

Y,:...,..:,.'- Y -....-... ■-:.:..■:-,■ ■ : - ,..:■,,.:. Y .,. Y

acte de l'Africaine.. Ajoutons cependant que Meyerbeer,, lui aussi, a l'imitationdés maîtres'italiens, a cherché l'effet atout prix, et ce côté

;■;,.. ...Y,,.-,., i,,,-,..,.', ...-, .,.,,,..:- ?,-r i ;,.. ,U ... ..■.--,,..If, ;;/,,-, | Y,!, .,-,.,; J

nerveux et purement sensualiste de son art. n est pas, à notre avis,, celui qu'il faut admirer le plus dans son talent.

, Mais; voici-bien; un autre phénomène t un grand maître naît qui prend la musique, 'Pomme il a: osé! le dire lui-même avec un juste orgueil', ©ù Beethoven l'avait laissée. Lui! aussi;dramatise la symphonie, lui aussi appelle; lavoir à> sonnsecours' pourréaliser ison puissant idéal ;i c'est Berlioz'. 11 estOué; bafoué*>Quelûi-fait; à Iùi?il?n'estipais de ceux qu'un public peut tuer en une soirée. Il attendra. Son talent se perfectionne ,ppp.à/,p,ep;.il s.ent,qu'ila que

spu)pf ,1a ;ypix, Im prpfite;;r,il

écrit l'adprable duo ; de, .Béatrix et Bépëdict ; il. dessine le, .septuor des JfroyeQs,, eettp splendide (Sypipho-nie,, {de ypix ;, il, r,êvp et réalise lp. duo .de, Pjdon ejÉnépide, plus .passipnpé, des lépithalainps ;, ptqaps, toutes ces,pâges,, , 1a,y.ojxfhpipainp.yiept. o.cpuperla.premièrppaçeîeti règne sep reinefinçppteste. .. .,,,,,.,,.,.,.,.(.,,,;i

,,,.,,-■,;.-,,,,,;•,;, ;,;, , ,n ... :, ; ■■.■.-,:■■

',:, Y,pè'nfaâpt ébitéhips, un p'ûb'lic 1 s'était formé';'les'-œuvres étrangères étaient connues ; 'une gëhéritiôn'hbuv'ellb'db compositeurs'Voit le'jbûr'i "Hr'dehté'-j ■passionnée ; ' 'mécontente db l'idéal" d'ô'pêrëtte' ;qui infeste Toipéràbbmi'que,''ch'ertihant:àûtre'lchbsé'lqûë le roman' historique''si ppissàm'méht èt'si'hàrjfïibhieûselïiéhtraëbhtè par' Rossini,''Meyerbeer et Halévy,' exigeant unràrt;'kKïïnèWrinùlè',h!oûvéllé; 1 Ce'sera' là'gibiré l'POQurc coNirMPORAi\r 45Ô

des Félicien David, des Gounod, des Thomas d'avoir ouvert les portes aux nouvelles aspirations avec Ialla Roui, avec Faust, Mec,Romeo, avec Ilamlet, glope dont M Massenet continue vaillamment les traditions

Chacun suit ces hardis pionniers, la connaissance des compositions des Allemands et de Berlioz achève l'ocuvie, et dans ce moment nolie jeune école se prépare, malgré les résistances entêtées du dilettaptisme aux abois, un merveilleux triomphe

Que devient le chant, dans cette'terrible bataille' Avouons le1,;il p'araît peut-êtic sacnfie en ce moment, mais les composileuis ne s'drit pas seuls coupables II y a manque d*haimonie enlie eux et leé fcha'ntcuis, ce qui, entre musiciens, esttouiouis assez grave r

, On a fort accusé l'oichestio d'avoir été l'ennemi des .voix el de les i i ' i i

avon accablées de ses sonorités bruyantes II y a déjà quelques siècles

que le reproche se i eproduit penodiquement de lustre en lustie. Gluek

fut accusé de ce cnme îriémissible, Grétiy trouva que Mozart mettait

le piédestal sui la scèpe et la statue dans l'orchestre , Rossini fut tiaité

de siqnoi Vacaimmi, et Dieu seul sait quels anathèmes fondirent sur

la tête du pauvre Meyeibeer. Mais la réponse à cet éternel pioces est

bien simple. Il n'y a pas eu do compositeur vraiment digne de ce nom

qui n'ait lait usage d'un orchestre puissant el varié , ensuite, rien n'a

pu; empêcher qu'un ; grand; nonIbréidetm'usiciensYusasse'nt/imalàdroitemént;et)

abusassent de cet: auxiliaire ihdispensàbleduidrameïlyriqu'èV

mais ôrt peut affirmer, que jamàis,;orGheslreYbieh! pondëaé;Y soutenant

up chah t,écrit dans, ppe> bonne, tessituna vocale n'a réellement" fatigué

Mnejjvoix d'un bqntimbre,: bien -posée etYfor.méeYd'àprèst les snieilleuils

principes* ,, , ,; ; .,.'. ,-':.,!-,,-;,. M ,<,',IY-:- '■.>;<> ,Y> rus-l JHY'T, YY,!!.YI

SiJ« Duïestéys'ily à qUeïqûbiiéxàgératiôhcdâns l'emploif dbs'procédés HoûVéàux, s'il est arrivé aux' compositeurs ihibd'érhes*tarit Allemands tjûe:Français; de dbhher trop de 'placé dans le'dràrn'é à là :syihphonib, de èbrifier'àûx Voixdes mélodies' quicô'rivèàiént riiieu#àux instrûiriëhjtsj la faute ir*èri: doii pas revenir 5 aux'seuls: 'musiciens* - Les maîtres" dûV!pàssév et jusqu'à notre épbVjûë;'se?ïsbht trôm'pés 'sodvent sur l'essence du drame lyrique. Recherchant les àj}p:îaui'sè'iri'én1ts dû ,public,,ils ont .laissé s attribuer aux ebapteurs, laYP.arf, qui n'aur.aitsdû retenir jqu.'au, ,çr$at#ur,,dp llçeuyrej., ,Les,yitupses, .fiers ;dp, jieursjtrip,mv .pjhps,,: gonflés,par,-,1'eç, suecè que l,es,çpmjnpsiteprs..epnnièmes Ippr $vaien£, (Péparjés, se sont,pos„és,>en,:iarir-es,, ,dp,,, l'art,>i ont, jdiçté, le.urs Ipisjî.ptjjbrefd p}îtrps*i Qrj,adppuijsjquelques s trente,jans,,lesuypj.x ,pnt perdu vdp.jleur &40 /' '

fiV;/.iîOii,KYJîHWiï ■"''■' -

étendue- etde 'leur 'beauté»; les études sont devenues 1 plus'négligées et plus 1 faibles, elles chanteurs moins habiles, moins brillants, moins artistes qu'autrefois, onl vu grandir leur arrogance à mesure que leur talent diminuait. N'ayant souvent à leur disposition que des chanteurs dont les moyens étaient restreints et l'ignorance absolue, à quelques hpnorables exceptions près, sentant que ces chanteurs étaient généralement absolument incapables de chanter autre chose que de ia musique écrite dans le style qui leur était familier, les compositeurs purent, recours aux instrumentistes, interprètes moins brillants, mais plus sûrs de leur pensée. Peu à peu ils s'habituèrent à traiter, la Voi\ comme un instrument, ils lui confièrent des traits et des formules qui semblaient plus appropriées au style instrumental qu'au style vocal. Ils laissèrent au sëpond plan l'art de marier les voix, de faire miroiter 1 harmonie'dans un-ensemble habilement écrit; habitués à soulever la 'mas'se polyphonique de l'orchestre, ils ne surent plus mettre en relief la voix humaine, qui, malgré les chanteurs, est et sera toujours le premier des instruments. Ces nouvelles habitudes no sont certainement pas sàris inconvénient, et nous regrettons la perte de cet art du chant si charmant et si riche à la fois; mais nous pensons que la crise n'est que momentanée, que l'abus disparaîtra par son exagération même, que'l'ës 'ëhânteurs soumis à un meilleur système d'études redeviendront pour les compositeurs d'utiles auxiliaires sans chercher à empiéter sur les droits de'l'expression dramatique, et qu'alors les compositeurs à leur tour, sans rien laisser perdre des conquêtes faites dans l'instrumentation, 's'auront rendre à la voix humaine la place qui lui est duc (1). »

Mais comment les chanteurs en arrivèrent-ils à inspirer tant do méfiance aux compositeurs dont ils sont les premiers auxiliaires?

En dehors des causes historiques que nous venons d'exposer, les rioiivéllés; habitudes,/les fautes d'èdûcà vbcâ.é'op'HïriBuèrent

puissamment aussi à' préparer par une sorte 1 de

ïnàïèriléridu la décadence de l'art du chant. ;YY>

™°tians"unb excellente brochure publiée' ëh 1871 (2)i ûlh' critiqué fin et ardistirigué, 'dont là perte est' énebrë ami

'Gustave 1 Bertrand;, à' explosé àvé'ë une-grande compétence' une rëmar-quâblé 1 élarté, et sbûslà forme là plûs: attrayante; les' effeis 1 dont nous

expliquons les causes* ;i ? ; Y Y YYI ujp

•1o Gustave;'Bertrand-'avait'entrepris 1 le-(travail qûe! nous!terminons'! au;ûibij|YYj

Mû ,J!i'K). jni-iî: ;Y.,: ,;MI>:'J <--Y,,-.YY Y.. ; Y-<YY ' ■: YYJY |l Y:,;-,Y Y! >.,, ,(tO„H,.Lavoix.filg,..ffifrfo«-e,cfe l'instrumentation. y,.,, \ , \- .,,, .

(2) De la réforme des études du chant au. Conservatoire,, par Gustave Bertrand. (Une

ÉPOOUE-jGOjNffEMPORAINE #jl

j ourd'iui il savait p Ouï*; ainsi, dir-p î jeté les priemibr s i g jfï'Qjôs -j dêj ÛMT thodê;historique!du,chant; d'autres,occupations,,lui firent abandonner le-livre; mais.ii continuait,à ,.s'y;intéresser,.et:à lui;; eppspriyer,j ppur ainsi idiré, iine sorte de tendresse; paternelle ; nous; so:mmês.;s heureux dejpbuVjOir lui;donner,îiciune petiteiplacetà :eô:té;lde;înous.ij ol mob

' 'Pour'expliquer dàWs

chant nbûs';në'crbyOns"pàs; néëèsSairé de-revenir 'après'" lui" sûr'iôs détails, il'nbûs semblé''riïèine que houkrendrons a noire àmi'régrëttë' uri'péu de sa part' de collaborateur,'''et Gornine ;iin'dërîîiër 'Hômmàè

eii renvoyant le lecteur à ce remarquable tràvàïlj quiéipliqué à'véfe

y; V ?--j i i.' ' Y'Yi: - ■: i.;-\,'-y.i'; : j--;:-.Ti!'v'iYiYi,'! ■ JJI.H'Ï YIYM-IIYIJYY; Y J Y.gin,'no Y talent la cause de Tabandon du chant.

jiY,"Y YIV.Y- ;.ii:Y:î Y !I ;'Y YYYrY:!Y "!yy: Y1', ?')';,!'!i|i!'.iqq<Y HÏJ:li.J if. YfYÏflfrtaa

-.,...<, Gustave, Bprtranfl, attribue: cette,décadepGe.4!,l'ab.andop;.dle1s;rtéJudps

tdessolfègp, ,des, premiers, principes ,du jcbant,.tels ,qpe,, 1 jérnisscin,, (jla

iyp;c.alisatipn).:la possession,complète,du,mécanisme,pqaljvjil,e;giaPjt

que l'éducation d'un,chanteur est;aujourd'hui tfp.p rapide,;l,iL.s.'.é|ëye

savee esprit;,pt.éloqpenee contre:l'ignorance desiGhanteur,s!,igop,aillaiiJt

ifinernenticeux qui, s'appuyant sur qiielques exemples, persistent.à pu,

tenir, avec aplomb; .qu'être musicien ; n'est, point :PéGeAsa.irPviûn,!?llfln~

teur* Laissons cette science secondaire, aux comédiens, aux p.ratepr,

. àitqus ceux, en un mot, :quipnt besoin de comprendre ce qu'ils lisent

et ce qu'ils disent, mais ne,chargeons,point le chanteur d'up bagage

aussi superflu,,.disent,ces professeurs,étranges;en.seignantl'ignorjan.ce,;

Rerstr-and ,réduit leurs arguments à. leur juste,yalpur, ,11, (désire, aussi,

et chaqpe jour ispn spuhait devipnti plps pppprtun,,.qii.e,irapteurnl,yri,que

sache jouer la comédie, qu'il respecte les paroles .aussi bien que la

•Y', ;r!Y, <•<■'•'-.I." fis Y '■-,: "Mi'-rîlYTI ,,;. - *! ':"',:;■:■ l/,*i!-! Y--', hYYffiYY-, J.îrTbfi

musique (quand il la respecte). , ,

' ■- .!i;Y,r*Y: ■',,.-:,,, -Y K-' :<?■'■■-: -■' ,.:. ' -Y' ' - : >• j lï! ..i'J V 1] l:. j -.t Y ,. ', I •;|iï

Î Tout celaest, n'est-ce pas, bien subversif,, cp.mmètput ce qui appartient au vrai bon sens et au goût! Mais n'inipprte, nous ,np(, cessons de ,,recommander encore à nos lecteurs l'étude de ce remarquable opusU!

) ;i :,,::■■■,',- :■ ■ ■ ■ , ■■■■■; .... ; ; ' yy y ■ •■ ■■ ;■ ■ 'Y Y Y ;,::■-. ?Y Y Yi:: !.'*ÏKS

cule. ' ,.,;; .-,.- ; ; Y ■ Y- ..>■

_1?. .Gomment trouver: lps moypnspX parera ç,et,incopyénient?,Rour

jjljss indiquer.à, cette place, il fap(lrait reGpmmençer, le.liyre qpernp(us

avons écrit, et nous, avons, ,1a prétention dp l,es avoir, .tous pu presque

tpust,signalés. L<i] nous ne critiquops ,pas,; maiSj.nous enseignons, ce

qui nous paraît préférable. - ,,,_rM,,.., :J,Y .,,.,,.,,..;;,r,0

. jïLes>,Gh.anteur5Yne.fei|0uyant .pas danslai musique mpdprne, le, istylje et le genre qui mettaient au premier rang leur instrument, au préjudice même de l'orchestre et de l'harmôniё,croient sinéëïëriièht!qûe'art

omj) ..tuis-jJ-isU f,-f«;0 im .-■«oW.*'i',>.>'.v;y '-yy ÎYYA;, YV ?.;îwji. 7-;, Mvm'Vvi s» i*\ (lï)

vocal devenait inutile avec ces formes nouvelles. Il ne leur, paria japs nécessaire de se préparer par de longues et difficiles études à chanter ces phrases courtes, peut-être dans la forpie mélodique, mais d'Une puissante intensité de pensée et d'une singulière richesse de développe.mentêt qui passent, suivant le besoin, de la voix à l'instrument. Us pensent que la peîpe/;qvlifs|se dMhent ëfeï® peJîdûéïlQuïlgle détrompent* jamais la musique n a plus eu besoin de chanteurs et de grands chanteurs .Dans ces

phrases aux modulations fréquentes, aux rythmes variés* dans ces duos, véritables dialogues, tous les artifices du chant (nous n'avons point dit de la virtuosité) deviennent nécessaires, et nous entendons par artifice la sûreté de l'émission, la pureté de la vocalise, la science profonde dp l'emploi des registres. Par conséquent, là plus qlfi'àuTé'uiJs? là-)vràië''!sciéhMsÏÎû' chant est absolument .Indispensable. „ i ,;La. pmsiquç;, idramatiqpe., ,p

c'ompositèurs;;vous;;! es>chanteurs, quiètes'Teûrs'fP'terprèteS'etrevenez vërleûX:fbrt&&é'lày dent, ils vous désirent avec ardeur:. ;,,,,.„,,..;;-,!£

La-bataille qu'ils livrent, en ce înôment'estnièn rudîè,7cëigh,éz', vos' rpinssavec,eux,.et.combattez.le,bon çombatj: età v,o.us.,reviiendront„lps premières'palmes' de ■victoire.''Ne laissez'pas 'Croire àpi: musiciens qu'on peut' se'passer'de vous, vbûs êtes'''nécessairesî .à' la musique nao.derne, eti vous.seuls iaussiipouyez, empêcher les .grands génies.du paiésède tomber dans l'oubli. Pareille part de gloire est belle, il nous semblé, mais pour là conquérir il vous taui revenir aux, anciens: p'rinjy

,.]■,,- /:...-, --iiii;i.,vi;niin.'j.i.-.i'.i|-j-i'i 4-, -q,:,,',! i .MU >i f,-.,,, ...■-,i,., --■,.,■..,! ,I-J .,,/:,.r,...»-i

cip;es,,iponipfin-.de,ressusciter le/s abus, du passé et;étouffer la,musique sous les fleurs du virtupsisme, mais afin d'è rendre Ifr vie aux' 'vieux maîtres et d entrer glorieusement avec les jeunes dans la,voie quils

5SMVV.. ■•...\.w.>,.(y,v -:,.,u,.,p...v.\ •>...«.-•> \.\.\,: j v:' u, i .,M;i.,-.,j-,-,u...,,, , IL ».,,I) i,,.,i),Yli '..,,.,

s.uiypnticourageiisementavec.une persévérance qui sera certainement dànI'àvenir couronnée d'Un plein succès;' 1,'~ 5''-' ■"•'-"■'■Xiii'

' ."!-iii .'.'■■■ I ,'.i-jj,'") y-j'ui,,!:,.! l ,.,i-.,,.;'i .-.v-xfYMvbYvYi \JV\M\-J-:-b

tyiNousile'i'épétonSvils.wous,attendent, mais pour être-leurs'collaborateurs et leurs auxiliaires, et non leurs 1 dôMriàieïîrs ët'le'ûrs'iKb1u

-O.iî-iiv-*. ■3T:,„ ,iî. — . ,;HIV|;-.K;. ,*' ,;,,lfii 7. a.Y-.,:>,:■.-' , ,'-.>\v.* :Y ■ ■■■•y ,..M;V,.\

Eg'fc M,.,. -„-,Y , ;*,*,, „AY ,, ■ .,,u (.,u,a. ;,, 1,.,„...i. ,„•,,-, „„,,..,;

i,Si»\\;Hy.V'- .Y! Y/Y.V>Y SY> 5VV,Y ,'Y\ ,l»,w .!:.- ;l,-,;ij,.i, ■•.._■.■•",.• .Y-, J,.,: ..Jud ij :t.-î -r;!OVOÏ

• —c\S?-.> JYY;Y -..U'\.V.I.W.>., Y-iU'Y, -, ,;■ >,>'.,■,,..., Y>ii'/!-aï ,,b r. ,JK,J>,Y,J (JHiii[,;jiM3

.aWis'j! sAV-j'yv"- ci'■:-■.',-yvuw ,s:ii\iY,uH\ Vis SSVY:;.MV.".V-'H ;-i — .(,>iii;Woio) «ijjBôJ'iA

-y« -o t:,zs;.m!v.A1:\Pl;,P.E L'HISTOIRE BEi)lAJ! lT,,iDU>,GHAN,T -..WYJV. o--.«Y.-.; Vih p0Q(p

Y-Y !;;,-,;_;;,! Y YiAJYYYuiY.-Y,: ,I.:.Y Y

A'd'aini' dà Bolsénai 1 '—; ; OsseYvtizibhï'! x,pç»',r lien rfigolaréfilfioroi dei càntqr.i délia ■ .cappella pontifieia t'antb nelle fiinziqni ordindrï'e chestràordindrie. Roma, 1-711.', in-4°; avec portraits. ' . ■

Adam de la. Halle.— OEuvres complètes 'ifAdamde la Halle (poésie et Musique'),' :-"p'ulilié e'sl parYEi'de'GoussemitkerU PiiWs,; v.,Burjm)i.EMon'efruriet,.872v;nr!8?i Alary (&). — École vocale italienne. — l'-'CÉùVis-'oJi6isie8'-aëB','niiiîirys, Italiens. Y Edition''de ccmcertuvec pohïls'd'pfgùey' >t|ra.i.ls, variantes et .nuancesf,des, plus;, célèbres chanteurs "de la grande école," yécù'eillïs■' ei ' notes' par' G-'. Âlâvy'. Texte ' Y it ul i eil et paroi es' friiriçai ses de B ,'Tagl ia • ' y fiep.. -Paris, H;eugel et-.Gip, in, foi, .,,,. Algarotti. — Essai sur l'Opéra, traduit :' 'de' l'iklïéh'par Si(Cnà'slèlitk)*' i?arisy' ' ■ia7/73i>!iM*8'>*lM-, l'i'.i.'ii; ijjri OYY YY'YYYY, Allât (l'ai)"bé Déleste).— Cours con/,plpt, de chant ecclésiastique. Paris, J. Lecoffre -,©tfGIti 18B3i; itli-8°.! i'", •Ml'o-i WiYY ViAnfo.ssii Maria), rrr Trattaioyteorico\ praiico sultarte del canto, composte e con permessione dedicato al molto Onol'evole lord Burghersh. (Texte italien et anglais.) London, s. d., in-folio. Arteag-a (Stefano). — Le Revoluzio?ii del teatro musicale it'aUàno'ji'ddllàt-sàd origine finô al présente*.

Venèzia, 1785, 3 vol. in-8°. Audtibert (Jules). — VArt du chant, suivi d'un traité du Maintien théâtral avec figures explicatives. Paris, Brandus et Cio, 1876, in-8°. Avellà (Jean d'). — Regole di musica, divise in cinqûe trattati, con le quàli

, s'insegna.il. Cânto, fermôi .è.figuraip.per

vere e lacili regole, il modo dl lare il

'!,'contràppuntb'J,''dt'eb'iiip'6ftë'l'u'iib éHl>al.

trp iCajitpji di.içantare' alcuni, jeantij cliffis cili, e moite cose nuovè e curiosé.r Roma*

16B7, in-f°.

,..,= ,, yyy.yyyy.y.un

Bàeiliy' (B.'cte). —' Rêinarqitès cùrietlscs ■"■sitrll'àr't'deHien'ckàJit&r,! et'pb.Uicïûiè'î . ■/: renient, \pour -.ce q.ui\.rpi//:çrde,le, ; içhant français. Paris, 1G68, in-l?.

; '. ï£ !,-/..-y,!; ..',!'.;;,"-.-.1. ;iA, fil Y.' ,<!(>■ Ml}

' 0ne deuxième édition de ce livre a été , ! • 'publiée' en 1671' sous 'ce tître • !.' <Ffâ&è.'de ,., fia. Métfiodef, .ou-;\Art.,de-,,.bien,,tchater,

. par le moyen duquel on peut en peu de

• '■!-Y-',,,Y,,'',>YY. iY,,,| ,-,;-(,; ■■f'.l.tnYf; temps se perfectionner 1 dans cet art, et

Y qui comprèlid1,lfes''i,emâ,iiquèS''que:'ilî'fJn'

,lfy.peut;.ifairei.,;; .,'], ;..,;,Y(| H-.,| >\n,s

Bailleur (Antoine). —.Solfèges pour

l!i.,i!|-..--iv.Vli>|1.) "J-'iYJiyt h i'.-yuii-.ux apprendre facilement la mtisique vocale

! ' >et insMimeitMë? où'-'tôu'sflësY pWtfclfHsi

i,,. soni, (léelpppéSjajVp.çeauppup de; ciftrfgij

Paris, 1784, in-f".

iBa'illot."-H£!ilH dttiwwtonVPaifisHeù'gel

»<..&P*KïMtôfo'«m-A JY ;-jiivJin Baini (Q-iuseppe). — Memorie storico*

critiche delta vita e délie opère dttàiovanni Pierluigida Palestri?ia, cappellano canlore e quindi compositore délia cappella po?itifici, maestro di cappella délie

Mb'de'ilié/lè'vâiihanà} lateranense, e libcriana, detto il Principe delta musica. Roma, 1828, 2 vol 1. in-4°.

Battaille (Ch.). —Nouvelles recherches sur la phonation. Mémoire présenté et lu à l'Académie des sciences le 1S avril 1861. Paris, Victor Masson, 1861, in-8".

Battaille(Ch..). — De l'enseignement du chant. Deuxième partie. De la physio- WiBIBMO&HÀEHIE

■,J|pgje«âppliqUéé àrî'étudeJdwimécarnsmë

, VY.o.çak. Mémoire vlui-, a-,■l'A'cadëmie -'des isBéausAïts. ParisiVictor Massb'n,1863,

in-8». <»■-:•'. .f«:j Y';-;- 1; ■I'YY«Y\ -,\ Bé.aii'ênîétniiï (Gîi.i).,'i-ï Mêlôptwsodiè /ifr.0içaisefou:GiâdeMu>chaniéiir '

' 1847* in-So. ' S S-m vifii !

B.e auliê.'u:('d,e)i — DWRythmeï rdës'. effets t iquUUproduit et- -.deyleurs- causes,: <ï>aïis*' ,fJi;jcbauilt.>Sijd.yiSiiir8Pii.i,«i! -Y lyqYYis-'-b

" Beàuquier (Charles). —-y-Pliilbsophie

. ïde la"imùsiqiiei!,:'P-&TioM66;yïrii.ti ■>

BelgàojLo so'.(Antoine)• --'SulVarte, del

vGanto.-.Brevi .Ossér.vazioni'-delY canto.

,;lila:npi:184;ii-:inl8:iv) ■ ,,nYY'':''vY!i;>'''! B eneili,(AI.')YT-iRèg'ofe per,litiCanto; figu-_.}ratOi', Q ■. sienp , precettk :ragionâti' pef pùapprendere:'!Yprincipiv.di musica,, con --,eser.cizi, dezzion'i .et,..infine solfeggifter -jimparare-acantaré. Bresdenj.1819;inrfo. B en'nati(B'-;). Recherchés sur 'les maladies qui affectent les orgànés-'de l/'i'voix

y]iiimaine:j dues! à' iFAcadëmie-'royalë' de's: .- \sciencès physiques et chimiques' de'PaS risiYliàris;, 1832, in-8*'. 'V-y-"- ! Y, ; BènnatiOF.i);;.-*• 'Recherches'sûrè nièba:\>nLirne<de la voix-.Humaine} Paris}S183&,' ,Jift*8S.. ,','s-l: ; ■■-;.,'Y si,. ■-.-v'iv--■ ■ ''■ Bérard (J;-B.). — L'Art du?àhtinty-&è&iè ;Aà'imadamevdBAPompàdou'i'rPavisJ '175BV' -.•li'hi-S»* ,?iij;'l ■ >-.>!-.'•;■'■■ i Y- ..Ji.V:-';--,Y" ■'■ ' -ll Bertrand (Gustave)'. -MUssavs'tw la <vm\tsïqùè-da)isl}antiqùité>.i'Dtms lîBh'oy-' •«clopédjB ■ moderne « publiée 'par Firm'in ïsBidptvA!(;800\:""Y5\"»o Y;■;.,,•.< \>-v->- M'Y *V De- livré formedésuétudes du,chant 'au -ïGomer\)dtoirei Paris i\ Heu'gel ët'G 10, *Yl87l4ste8?Y ;;;-,-> -;-,,,•■ vj- wV'-vY:,

B'esanç'0ll> 1, (-R*)* 1 yNouvelle- inélJtode

préparatoire dui'élumtj i écrite- 'au«puint

'dewue de ses-rapports avec lapUysioVogiev

188-1:', inL8»*"-Y' ',.'- Y-•-.-■■■* --'' v

Blàhctaèt (i'àbbéJ.oslepb.)*■'■■■•"jyVAH

ou>lesp>'i>icipespHilosophiques'du chant.

tf.Parisi,17ii6j.'ih>l2*«;'i >•■•».".* iiyu-.vv

Blondel. — Origine du concert spirituel.

'> <0hronique;rnusicalë, 1874. <■; JK -a-Y)

BbgrBntantz (fierir.;)'. —yRudinichta

-luthiusqueiçaniusyi'a'iSYiti-¥.':j YYY,

Bois'quel'(M.i-P;); 'r-:,'£ssat siir*l'art'du

■ t'Vomédienkehantéurj'Pi&vis, -=1812; in 0.

B'o.n'e'si;(B,')''—-'T-rUité de»là-,mesure,'pu

■ de: la division du< temps dans: lamiisiq'ue

Si.'rfa>w'/ao#féXf*Par.isi«06,viiia89ïorj

B6totêni'p"i(Gito"-Aridr'é

-5—UstoPia milstca ■he'llé'qùàlè :si ha piëha

cognizione délia teoria e délia' pfâtïca

•antica'della'miUicdarmoluM'. Pér'ôûéey

-169&,'iff-fol ;-<-; ■■■'"■' "Y ;,v> v<-,V!, vv.v*

Bc-uçaéY(%.')p artiste Yde l'Opéra. ■'£îV!7Je

."iÀtt',i*',feÂdATMbVië(ttl3ulle''pTJâseB

- 'sur"= rapprëçiatiôfi' des ëlëhtehtS' cc-'nsiî-stutifs ■'' de» lia'» vois-: ; "'N'ôgënt-leRWtfdu, .-■■lS72jiiflil-2';Y!."-'.;'';' "'■"' «-' Y-KC'>Y>Y'JYS Wô\mty,—RégapiiûtaÈùnM 18367; i'nl-80* Bb'ûrà,elô't.1(#l-).nl-!lffaif&îJ';'(fe;W:''ifi. ■

'■•siijue depuis'"son"' ri*<$7«ëy'les-proig,res

-:sucbessifs "dë!'cet â"ft jùsqu'à':prësenty-:et

l'a comparaison'de:l'ai:niù§iquë italienne

et delamusiqùëïranfiaisë. Éa HBye,

■;;17'43Y4vdlvin-lài"Â';f --•:. 0':ili}j-xsO

BrqssardY(Séb'as't'ien 'de); — Bictitihynaire\

de-musique, côntenâïit''ù\ie'éxplii'

cation'des'terimës greès',, latine, iitaliëlïs

etfrançaisïies-plus u'èités én'ïnusiq'uéV

à''-l'ocasion desquels ,ôn1;iiâp'pbrtë°ce

- =qii'il y a: dë'plus cur'ieuxi et'de ■' jilus' në..cessaireà-èavoir**.-, suivi;d'uiï",'tràitë"de . la:rnàuière'de 'bien;prononcer,'"' surtout

eu- bliaritàht éVd'uh> catalogue'de* plus, de 900 auteurs qui ont écrit 'suf la''inusiquèi en toutes sortësde temps;'de pays

.'éBderlangues;;: 3° édition."A'mstèrdalh, s. d., in-8°* ■"'.-'-' ■

Brouoi (iBocteur;)* *-?•* ' Hygiinc ■ philosophique des artistes■''dramatiques i bu ■Traité'''des-cdùses'pkijsiqiles,

''tritlifièc■ylle<-'ttù»<dles'qUi,--nyenfili1àèS'.iS&

yfavoms6es\par,l'emeràçe'dèH%U drdmà.

tique,: 'peuveiït compromettre ta-santé des artistes qui cultivent cet'art. Paris, Y1836,,2 voli;in*i8°*Y''v > ■-'- ■' "! ') as«U

Burney(Gnarlès).--y8à«'af'ftîStony of rnusici>YrSm-thçi ëarlijést al/ës toHhe' 'présentperfod'tbwhichisperficced dis*

nsertatJLûnmwtho'musicof the ancients.

- ton don-,: 17T6-=1788; 4-vol. in 0! 1 ' 'u-'; !

M* & v,ov.vt'.v''v.''.M s-Vn-..«.iû-:--. .teoieO

Cacoini (Jules),—*] Le'nUove 'tnùsiihe ■idi'Giulib Caebifti-déUoiR6m"ah\>.''Iti>FV° ; TënEeVapprésso M MàVéstebttiîîSOl--iii,«folio 'de !40: pages*' ' Mi:' sëcondèslëditibn eparut en l'607i et'la troisième:en 1615*" -;i; J,a 'préface'de cet' ouvrage* traduite "éli.'&atis'ais'-{ya¥ M* Gevàërt; à'ëtépubliëe | dâns-lejpurnalli/ejr(! >îe*<«e7l,i;'ëri 1874* ' Gaffl. — Storia dëlld! toUsiéa>sa'èrd'iïêUa DimHMIU

I4S

qui capella ducale di San Maico \n Ve nezia, dal H18 al 1797 Venezia, 18S5, 2 vol in-80

Carre (Remy 1 —Le Maistit des novices dans l'ait de chanter, ou Règle, générales courtes, faciles et ceitaines. ,pour appicndie paijailimeni le plain chant, précédées de quelques motifs et exemples éditants,, qui engagent les jeunes ecclésiastiques et les jeunes leligicux lu» ices et auties a s'y appliquei ; de quelques obsei\atious sur la formation, conservation, destruction, emouement, extinction de la voix, avec leurs îemedes el mojens de la îendre claue, nette et sonore, etc , etc Pans, 1744, in-4'.

Carulli(G) — Mithode de chant dediee , a sou ami Dupiez Pans, -181S, în-f".

Oastil-Blaze —De lopeia in Fiance Paris, Jauel a Col lie, 1820, in 8°

— V Académie imp >i taie de musique Histone litteraue, musicale, choiegraplnque, pittoresque, moi aie, culique faietieute, politique el galante de ce llieati e. de 104b a 18,ï:> Pans, ISb-jj 2 vol in-8"

— L'opua italun de lo48 a 18i>6 Paus, 18o6, in-8

— Les théâtres lipiques de Pain. Recueil de musique, de 1100 a18jl> Pans, 18b6, in-f».

Ce recueil fait suite aux deux ouvrages précédents. —Ji art des vu i hp iques. Paris, 18J8, m-8o Gatrufo (J) — Méthode de localisation, piopre au développement des dueises espèces de voix. Pans, Iloiuy Lemoine, s. d#) in-l°. Caza (Fr). — Tialtato vulgaie di canto

fiquialo. Mediolani, 1492, in-4°. Constant d'Orville.— Uistone de l'opua buffon, contenant les |ugemeuls de toutes les pièces qui ont paru depuis sa naissance jusqu'à u>.joui ; en deux paities. Amsteidam et Pans, 1768, ni 12 Celoni. — Grammalièaossia regole di ben g?c:;îLeipzigiÎS;....,.!;:. Usiooaz CerjO.nefp.oin.nPlerrve).. Efjiielopeo .ivimaeçtro,, tmçtadp. de. iiiw}cai,theQrtiça aUiîiVfftiS&i•':.■■§&IBS sei;pon.e por.rextensp, lp;.que unpj para jliazerse; perfectp musico gliainienester.,saber, : .y, por■ maypr focilip.ad;,ccqmpdi,d3d,,rfï,s cj(aràdad:.dftl:le,c-t.<>r, <4eftta rapartida:.m-$ UsÀ'jVffiCn,Jn*''!,;,,â i.'v,.UiC

Chabanon (de) — De la musique constdnce en elle-même et da?is ses i appât U avec la pat oie, les langues, la poésie et le thedtie Pans, 178o, m-8» Ghastellux (Pr J) — Essai iitr l'union "" de la poésie et de la musique Pans, 176J m 12 Cniaramonte (F). — L'ait de phiaseï et de cadentei, leçons de ch int poui I développer le médium de la voix Paris, 18bb 111-8° Choquel (Henri-Louis) — La musiqiu i endne sensible pur la niicamijue, i ou nouveau système pou? appi endi e facilement la musique soi-iikéme; omiage ulile et curieux Pans, 17o»j m-8» "i i Choron (Al«-tandre) — l'iincipes de i composition des ecolei d'Italie, adoptes I pai le gouvernement tramais pour sei , MI a i'itiEiiuotion des élevés des maî! tnses de calhediales PansA le Bue, ' 1808,

d \ol. ni-lolio I Choron et Adrien de Lafage — ilfaI miel complet de musique ou Encyclopédie musicale Pans, Roi et. 1836, 6 . vol. de texte in-12 et b atlas. I Chouquet (Or.). — Ihstoit e de la musique i di amatique en l'iance. Pans, Bidot, 1 1873, m-80. ' i j !

Clément (Félix). — Histoire générale de la musique religieuse. Paris, Adrien i Lecler<, etvC'°, 18blin-8oi i , *i

Colombat (de l'Isère) — Traite \de tous ', les vices de la pai oie et en pat Itculier I du bégaiement, ou llechet cites théoriques , et puinques sur l'ortophome et sut le mécanisme, la psi/chologie et la tnéta1 physique des sons modules simples et articulés qui composent le lanqnge hut, main. Pans, Liœ, 1823, 2 vol. 111-8°. — Traité medico-chtruigical des otqaïtes delà voix, ou Reeheiches tlieoiiquas ict } pi attques sur la psi/chologie, la- pathologie, la thèi apeutique et l'hi/gienc de l'appaieil vocal. Pans, M,ius.uUi|s, 1834, ' ..in-S»*.!-,«■»;YÏ, .,i,,Y,;, -■ ht.baoSS. Concone (J.).;; rr Introductiojiyày.lltti't debieiitchatiter. Méthp.de élémentaire 4tt chant, cpntenuntles princLp.es,analyiti>.que.s. et-<raispiinés,- av/scidess exe.mpjcst,eji; exercices,,à l'appui,,et suivie .d'études :jde:.v,p.çaljsatîpii, extraites. desj,ouvrages; J .,jde.Jssiiii..*APjapij.caawlV8k2'd.4i!iiiTl!,>. j Gonse.nv,ato.ir.e;.f7rfM.éthode de dimit.du 4Ï8BIBÊft'GRÀPHIE

Conservatoire, rédigée par L. Cherubim, Mehul, Gossec, Garât, Plantade, Langle, Richer et Giuchard, avec la collaboiation de Gmguene et de Mengozi, contenant les principes du chant, les exemples, exercices et vocalises des grands maîties avec accompagnement de piano Nouvelle édition. Pans, Heugel et C», s. d , in-8°.

— Méthode de chant du Conseï vatoirc de musique, contenant les principes du chant, des exeicices pour la voix; des solfcges tires des meilleuis ouvrages anciens et modernes, et des ans dans tous les mouvements et les différents caiacteres. Paris, Heugel et Cic, s. d , m-R

CWt la piemiere édition de l'ouvrage ci-dessus. Coussemaker(Ed de).— Mémonesui Ihn bald et sut ses tt

ailés de musique, suivi de Rcchciches sUi les instiumenls de musique, avec 21 planches. Tue a 80exemplaues. Pans,J Techenei,1841, m-4°

— Di aines hiui qiqucs du moyen âge Tire a 2b0 oxemplaites Paus, v Bidion. 1861, 111-4°. t

— Hisloite de l'Iiat monte au moyen âge Pans, v Bidron, 18b2, m-4°.

—' L'ai t liai moniquc aux XII° et XIII« siectes Paris, v Didron. 186&, in-4°.

— Sa iploi es de musica tnedu œvi, nova set les a Gerbeitino alteia 3 vol. iu-4°

Crescentini (Girolamo). — Raccolta dieseïcizi, pei il Canto all'uso del vocalisto'' Cota discorso pi éliminai e (Texte italien et texte français.) Pans, s. d., în-f».

Crivelli (Domemco). — VAtte del e&nlb, bssia corso compléta 'd itisegnamento sulla coltivazionc délia voce. (Texte italien et t-\le anglais)Londiës, s. d , in-f°.

Crosti'(K). — Alnéqé de l'art du chant. Pans, s d , in-f°.

D

Dambrèau (M™» Cmti). — Méthode de chant, composée pour ses classes du Consëi Milon e Contenant la Ihcbrip et les 120 exeicices pialiqm s de ses coin» de ' challt ; 2o exercices sui les fiontuies el les points d'oigue, 6 grandes

•éludéët'griiiïttgVvôoàïïWesî'lBÏ-àm'ts*- d'orgue et traits priiïcipaux'àes'm'oî'-

cëâiïx de son tnjple'réperto'ire !dës YÏtà'i 1 lienSj.dèl'Opéra'ët'de i'Opërffi-'ebiflïqùô.;.

PâHsvffléûgëlët-QMj-'sd: in2R&j 3; -'' -M* Nouvelle, méthode de --peraent'prbgress'ifâé.lâ ybix*'BJeugëlët

'0>iri:8Ss;i'ihw8°Y:; 'Y;0;"''' 5 "Y;"'-'1'

: ïîaMiryBiiffiett ;ët El-rçaï't Études élémentaires: de ta.

musique, depUis'Ys'ës :'iréiniei*sl%p'Hfen,§'J]M4i*âcëllB'6-iVî'ï'â" Composition;* divisées 'en tïôis"'parties'':, ,çonriàiSBan'cés: préliminaires', mëth'bdë .de-chant-,' méthode d'harmonie; Pàrïs, 1838,;m-T8°* ' : '■'*"■ — . Y! Y!:,,Y , Yv':i,r,a:

Danj;qu'(JX-]i)i**E;)'.--ïi-,!-JJéite' dt ïârnMsiqXœ religieuse et populaire'. i84!>;-i84lï* ■4 ypl, in-8°* ■■"■ -,,--Y--Y'- -:-' ■'

Dard. ■■*- Nouveaux principes dèmusïque, ■quvseukdoiventsuffire'pourt'dpprèndri;' ; pai'faitêntent, auxquels l'auteur à jàitat r l'histoire* de là musique et dë'sés 'rbt j grès'depuis sbll ' origine;'jusqu'à pliëî sent, suivie du parallèle de Bulli: et • de Rànïeaui et d'un' catalogue' clirbnologiquedës opéràsreprësëntés pàrl'Â'cadëmie de musique depuis son établissement; Paris, 1769, iu-4P* J ipavidX'E.)*—JtfiiWiorfé nouvelle, ou Prin'. tipes! géiiémux,pQur.appre}idrefàcile>- t ment la miusique et V art de ■ chanter'. j Paris; 1737, in-4?'oblong:. " ; ; pebay(À.); *—, Hygiène de- la'VOix' 1 et ! gymnastique: desrorgttnés vocatlx.''Bè's j divers moyens- g-ymnastiques, et médi I eaux propres-à combattre; les vices-et ! altératibiisde la voix. Paris, IBbih-ia. Deg-ola('A.).Y—. Méthode degpûtetd!ex\ pression', pour apprendre à ,fHery les \ sons, rendre la voix flexible'et acquérii' i là- genre- moderne. Paris, s. d;,, in-f 0: Délia Valle (V.Yalle)...--** Délié Sodiè(Bi).— L'Art lynqueimiiè complet de chant et de déclamation. Paris y Mon Escudier, s*;d.,, in-f?;- ;>;; ~ Delprat (Gn.). — 1/ArUdU chant'efil'école actuelle.®'édition:4870;, in-8°*- •' Belsartë,(B'itA.-N .'-E;)î fPréliminaires,! ! de là' méthode philosophique deyetiant. Pariss* d*yih-fl'*Y: ■< ■■'■•;■- *s'- ■-•-■ . YYPénis-(Piè'trq)* —Nouvelle méthode: j pour apprendre en peucle temps,la •mu- 1 ' I sîqiie et Part rfec/(««fc>?."Paris, s*d.,- ! in-4° oblông* Y .;;«.!; I .-JIV.Y'I .Y.YY «\ MByfjQffitNîkïlii ' .45?*

Tieext%pt}—e,.Dio,lo,ghiMl-d mysiça.

Ràl5>j3,,.inr4*.,,r ;,,;,;•,, Y,,,;,;,'; YÏ,

Despiney./;erl.)!-T,i5Àysio1/o;e de, la,,y.qix ' ,e,,ç/Mre/,-1841v!,in78?i,,v-'.': Y ,,; H

DiètiônnaréY de il'A.çaclémié ,de;s

.e.UKArts;,,,contenant, les,mots, qui

.ippajjtieune.nt, &, lje,nseignejnient!j&.à,,,la

pratique, à l'histoire. des,fee,auxj.arts.,,etç.

0P.rjSj Firmin. B/dotJj.;§r,es,j-fils5 e(t ,g's,'T

4n-49*,.;M,, 'HiY.vjH., vA 'A. ;.-!•.''., .Yî.;,YV.

Ijidàjy' t;|P,éj;r,ê,çiuin-.,CT<.»îpîn.ei..«.u?' Mne,,nouvelle éispgce..:dç,..voixt chantées, f,extrait;;de \z,J;àzep,e,mèdiçàle-.:de\P,ar,U. 1|s,d îii-8°.fll,:,-,:,;, ,y:,y:,y- ,.;:,,,,;« -..h Dôdart (Denis)* —. Mémoires ysUv:.les causez de,. lQixl,dejl%o.mpieiehjleimsa. çlifféreîitq <pns.v(D,aus,4es«mémoireside l'Académie royale des Sciences,;années l-piSj,, 171)7,),; .a,,,,:,, ._ ,h.Mîa

.appjiqùie au çliant,, ,e,t: manière-, .facile

d,augmenjteiY.lesi-1e'sspui;çeside..J

par le..sec,ouES,.dë,,l'articulation.,i;Paris,

Asifoinras,",,:,:,,..,.. .,:, ..,,;,:, ;,,,,

Dubrp.qp.a,(L.,),.;..Traitç des. into?iatiom pçatpfres. .appliqué,, àtpus, les,..genres jdjéloquence,-,,, soit f théâtrale,,, (spit. j udi? ciaire ou sacrée., Paris,' 18.10, ih-8°. ■,

•_f4r;,.e,tàAAixufév4td2«,(.s"u.MbdeO l'àpplicatïpnrdesesAvpincipesi&laYlecr tuy.des Ypuyrages,, dîélpquence et de poésie. Nouvelle,.ëditipiiji entièrement refondue; misexdansYunordre: nouveau Y .etiaugmentpe d'une der.niéi'eip.artië'Con!- sacrée a la.pqésie,dramatique,etâd'àrit théâtral. Paris,- 1824*..in>r8°* : ,■•„: • ,' ,

—.gfraitéidé .IdiptionbpÀidliàn-.déseoon* sonnes-et desvoyêlles'Jfinules tdesitnots c français, dans leur yrapport .aveorles, consQjf.nes.ct les. voyellesMnitiales, des mots suipants ,v suii de-:\h;Prosodie.de la langue française, exposée diaprés MtieiC nouvelle: 'niétliodey fetc*. TS Paris,?:

1.824) c ins8?iv.,-.-i,.i'.-'.,I: .':■ ;■■ ;-,;,',", -y ">.■!,JJ:...--.l

Duc a (Giovanni;. TT i Conseils suti l'étude duçhant. {(Traduitpar J.-Boyer.iBftrjgjx; Bonpldifrèréss il8BliUn-8°. ,-.,Y" ;.iv - Y

Dua.Q,ult..,~ .Essai;sur:l'acçentwtip>ii,.oib.< t'AftMs.débiteijmeiCoptpQSitionà haute voix, et sur le moyen d'obtenir'mrfe. pKanonçiatibn-exacte. JP&iiaM, in-.8°*,(

D-uinarsais:(G.)\rT Principes.de.igram-r, maire, oii:Fragmei).ts:. sur des causes, de, la parole. Paris, 1793, 2 vol.:in*4.8. ; ,Y

Dupr.ezJ(<S>); .■rrr-MArti difi, cjwjnt i;,B.aîis,

,Heugel.et,,Gijej I86,4ii-1S.,;?,YY JaûbU

-r-.Zifl Mélodie, jét.udes, .çpmplémentaiEes

;y.oçaJesifet;!>dçamat<iques) de iParjoodu

chaiit.Paris.jHeugeJ; et G?g 187;3,,inirf?.

: p.u;ques.a,oi.s (Mj.); Manuel de- l'.qùatpur

. ye.t,.du,leçteurr,çj, Éx.erciçés/deLjrêpitQpiop

. .4nt.ejl(igeiiie .?iYaç;cÈ«iafe*,,Baris.y,,l:8.b4,

,. inl2*. :Yg,-ni rY,:,=,'YY-! YYTS3

Dmv.al-.,\-,Métàode>ag.néaMe#t. idppwitidne, ■,fac.ii(,nw}it\ -. .à:, iclianter, r-jmte; . -.avec goût QjwéçîSîo.«.Yp.ans,fS.:,!.dj,-;inî|îj

: Bmy1'de'']?ne-âe'-'l(Ali'-F*S''— "l&one ,..a y. ,'.v'.) t'iyti-wis" eiX'.Y .Ï,;>'>:Y;>JY.GD musicale diviseèen quatre séchons,Yçon.-

tenant la démonstration méthodique de

•V;"-YY'YY ..Y rji»)(JD:i fVj-âjfYC-'if! Y'èg,.

Ja musique, a partir des premiers .éléments de cet art iusques et y compris

'l'y.-., •s'..>OY,Y--tf,, ;ji>ft .îi.ifï 'CZîiY.iJK-.aSS-.ri.OO

la science ; ae. l'harmonie* Pai'is, s* d,,

..-.,.,.V'>.,« '."> '-.'.-.S"',"! .■',', --,,i-., ',". ■.JVO'ÏJVVV 1

m-fo. ,,..,.

_ï.\-'.'Yvy-,",v.;-,-. .'/.A",si'-.,v;iA-.i-iJvv«»H ub .I'U.UB - pncyelopedie .méthodique. — Bic- ~ Y 1;,,•;■!)'!; ..-R,,,,1'!/;,':.'.-,. JE. ;r'V«" viWV'/ntSï'

tiqnnaire de musique. 2 vol..in-40.178,1,

, °,Y-LU

Esc.u.dier frères. —EtudesMoqvaphi- •«

;>'i' '' Yvv. -;W(.*V.-Wl >.'.i'V.,'!V'.>>V'N -"««YIW —

j.ttes, .sur les: chardeiiris: conteinporq.iiis., p"rècê'dées* d'une" esquissé' êur l'art" du chant. Paris, 184.0, in-12., '"''"'" "J.'J

•'/Vilp.i''»V,"l« i'AV '.-•SKCl.'Av'"'y.\ «,V, yiscaul ■—

■— (Marie et Léon). — Vte. et aventures s& des cantatrices célèbres',, 'précédées des musiciens del-.l'jïmplmètsuiyfeglde-la vie âiiecdotiqûé .'de Paganiïii* 'Paris, IS06, 111-8°, ,s . . V

i"',"-i,S -- .(oiïijglo'siiv; iniJnoasonO

-'.,:•'.' \Y, :,..y-yy , Yxsw*"" \:, -;; ,;t\ Yl.vY' '\->

; Fantfflliî(!aa)>.rjele).; -rr:i;Sfe''fe;frilinefà

sale .det.'MniOi.; iMil&bo,:! 1873k,, 2;.,xpi*

iiirl2. . i-ïïj

FarrenQXJ.-HAdfjiTXQXetiaSjO

ittjs..ilijairaJEphiJip,

;. 1861, in-iV „Y,.,;,..,ii\;,-3 V.\\YV, UJIOSK

; 'PetAXve:i/Si)..~iEtssaiySiir:

d'un nouvel alphabet, pour seçyjjr. à;yes piségenter-, le.ÇvSpns ((e.Ja;yojxj humaij\e1v) et leurs diverses mqdjftcat;p,ns,_say,eq beaucoup plus de fidélité que

partons les alphabets connus';' suivi de l'esquisse dlune,, npuyelle BMqsp.die,, ;,«tGja(Raj'jsQ; ' £lirm,in.]gidctt.1ffèrâsl8.3l,;lii)r<>. ,3'.-Y-, i ; Ferr.ginAntpine,),,,—;,Deja.foxPiaf.imv, j de -, .la voiXy\de.., fifyojn mff,. (Bans, }. .mgr-1 j moir.es :; ;de3 ;,l'Açjidénije, .royale,;,! .des, j sciençes_, 17'41*),j-,'i, :.Yii,;i --.i Y., ÏJ'UM . 448

BIBLIOGRAPHIE

Fétis (F.-Ji). —■ Revue musicale, de 1827 à 183b, in-8".

— Là Musique mise'à la portée de tout le . monde. Exposé succinct de tout ce qui

est nécessaire pour juger de cet art et pour eh parler sans en avoir fait une étude approfondie* 3° édition* Paris, Bi-ànduset Gte,1847, in-8°* , -..-.. .

— Curiosités Historiques de la musique, complément nécessaire de la Musique mise àlaportêe de tout te monde. Paris. 1830,inr8°: -,,

— Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Paris.Firmin Bidpt et G•», 18691876* 5vol. in-8°.

*± Résumé philosophique de l'histoire de là musique. (Bans le premier volume de la Biographie universelle des musiciens. 1™ édition.) Bruxelles, 1837.

— Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique. 2? édition. Paris, Pirmin Bidpt, 1860, 8 vol. hv-8°.

— Méthode des méthodes de chant, basée sur les principes des écoles les plus célèbres de l'Italie et de la France. Paris, Schott, 1870, in-f».

Florimo (F.). — Metodo di canto, apprpvato dalla R. Accademia di Belli Arti ed adattato del R. Collëgio di musica di Napoli e nel R. Conservatorio di Milano* Edizione 3a* Milano, Ricordi, s. d., in-f."

— Cenno storicosidla scuola musicale di Napoli. Naples, 1869-1871, in-8°.

Foucher (Paul). — JÇ« Saint-HuberttJ.

Chronique musicale, 1873. Fournie (Edouard). — Physiologie de

la. voix et de la parole. Paris, Adrien

Bëlàhaye, 1866. in-8°. Framéry (N.-B.). — Avis aux poètes

lyriques, ou de la nécessité du rythme

et de la césure dans les hymnes ou odes

destinés à la musique Paris, an IV,

in-8".

— Discours qui a remporté le prix de musique et de déclamation proposé par la classe de littérature et beaux-arts de l'Institut national de France, et donné dans sa séance du 15 nivôse an X, sur cette question : Analyser les rapports qui existent entre la musique et la déclamation. — Béterminer le moyen d'appliquer

la déclamation, à la musique sans nuire à la mélodie* Paris, an X (1802), in-8°. Franeeschl (B.-ïi.) —- Studii theoricopratici sull'àrte di recitare. e di declamare. nèllë sue correspondènze coll'-oratoria, colla drammatica e colla musica. Milano, 1857, inrl2,

" "G

Gantez.(Annib&l)* — L'Entretien des

. musiciens. Nouvelle édition publiée, d'à.

près , l'édition rarissime d!Auxerre, 1643, avec préface, notés et ëclaircissementsj parE. Thoinan. Paris, A. Clàudin, 1878,in-12, •

GaraUdé (Alexisde); — Méthode complète de chant, ou Théorie pratique de cet art, mise à la portée de tous: les professeurs, contenant tous les préceptes, et exemples qui y sont relatifs. Paris. L'auteur, s. d., in-f°.

■r-. 52 études ou exercices de prononciation et

d'articulation dans le chant français, sous forme de récitatifs, airs, cavatines, romances, etc. Paris, 6.4., iu-f°.

Garcia père (Manuel)., r-r Exercices pour la voix, avec un discours préliminaire. Paris, Heugel et C'°, s. d., in-f°.

Garcia Manuel)., -r Mémoire sur la voix humaine. 1840, in-8".

— École de Garcia. Traité complet de l'art du chant. Paris, Hëugel et Cfoj 1840y in-K

Garoins (Laurent). — Traité du mélodrame, ou Réflexions sur la musique dramatique. Paris, 1772, in-8°*

Gentelet (Urbain). — Essai pratique sur le mécanisme de la prononciation. Lyon, 1838, in-8°.

Gérard (H.P.. — Méthode de chant, on Etudes du solfège et de tu vocalisation. Paris, Richault, s. d., in-ft.

— Considéra 'ions sur la musique en général, et particulièrement sur tout ce qui a rapport à la vocale, avec des observations sur les différents genres de musique et sur la possibilité d'une prosodie partielle de la langue française. Paris, 1819, in-8°.

Gerbert (M.). — De catilu et musied sacra, a prima Ecclcsiœ œlatc tisque ad prœscns iempus. Typis San Blasianis, 1774, 2 vol. in-4°.

'''W-'âfiMiP #40

PSérïptolW*ece'tëiiÏÏffîcifâê musicctT'èhtrd :!-p'btissimïim ,'J èx> Vtàriis' Italiiê, Gdllûê et

Germanise codicibus mafiiiscriptis' 'col- ■■■TiêctVèt''nè-prhni&n§ûbllcâ*'luSè&B8-- ï 'iàt.'Typls-Sàii'Blasîauiâ'ïïi'g'vol. j ; i'!ln"-i4°i:"-:'',-'v'-':' ',--'"='-.-'■-■'•"- Y»- ''y-*-- 1 :'-■: "': •: ° -âffl¥âs oiii:- (Garïô')V "' Nub'va ïeoria \ di nmsicit ricavatd-ïldll'odi'ehiWprâtica, j I ossia metodo sicurç- et facile in pràtica,, j pcrben apprendere la musica a cui si j 1 v-'fdnW-pfèeéttepù varie ■M'iiïié1'st6ritO'- \ 3 musiétili). Païmâ," 1812; (11*8°. !';" '"-'" i Ge'-vT-aëft'. —'Histoire'et ih'ëoriéc del la ;. ' mUsiqiiè''gi'ecque. l875-79,:.■i"n-40..- t'; i**' Lesglmresde l'Italie. G/iefs-d'céuvre Y de la musique vocale

•italienne "aux \ XV0e(:XVIUa~ siècles. Avec'ù'ne intr'o- ; duction historique. Paris, Heugel, et; CJio", 2 vol. in-f°* !

Giraldoni. — Guida Iheorico-pratica ad • Hiso dclï'arHsfa cantante. Milano, s* d;, ; in-8°. ■{ '■

' <îoneourtv(Bid- et J.). — La Saiht-Hu-\ •' 'bè'iiij: Supplément au Globe, 1879. j

'■'Gorlà (Pi'è'tro). —- Ecole de chant, pu; nouvelle ' Méthode musicale complète. ; Texte italien' et t'èxtë'françâis. -Sansliéuj -'"■'ni date, in-f°. ■ • - ■ j

Gré:try(A.-B.-M.)-. — Mémoires oïl essais; ">N sûr la iiiûsiijue. Paris; a'ïï'V-, 3 vol. in0.; Griniarest (de). — 'Traité du récitatif: dans la' lecture, dans l'action publique,] dans là déclamation, dans le c/iatti* Pa-j •• ris, 1707, in-12. " . ! .

Guercia. — L'At'lè ik'l'canto U'dlidAo ' 'Milano, s d., ih-f°. j .

Guglieimi et : Rossi-Gàllibno. —, '"' Aperçu d'une méthode de beau '-citant.] Toulouse,'1842, in-8°. ;

■■■■-■ Y H .' -, ?: ; ,'.-,-. ., ;

Haas. — Le Guide du cliaiitcur. Théorie instructive et prescriptions hygiéniques* Paris, s. d.,in-8°.

Hawkins (sir John).— A gênerai hisi tory of'tiic science aiulpratice bf"music'l

' À .nevr édition , vvitli the authors posî thumë notes. London,1853, 3vol.in-4°*

Helinholtz (H.). — Théorie physiolot gique de la musique, fondée sur l'éludé des sensations auditives.vTradù:t de l'allemand, par G. Gueroult. Paris, V>

' Massoh et fils, 1868, in-8°. "'.'.,'

Hennelle (M°"> Ciairë); —" Rtidimeùt

' -■'dès';éhdùiéïïrsb\tTISorie dwn$cànièm\ du chant, de la respiration et' de'là'pf-o':•'- hônciàïion."Bîisfi&iiS irPSV ~ H'èrlS st:(J.-A.•'-•'MtisicW'm'édërWcv'pfa- iiaa

Voy)er:fiiailHirV'aliitbW1él'âf-Was s;!ïsf ■èïn'e"Wirze saWtëiMniffl Francfort, zl<Sèli inU4°V "■'* ■o'ysy ' shjjîè Heydén(Séii,)Y—' De drtc CaiièiiâïïÎYiv. "UubViNurëm'bergl54b,;în4,*i:î"'': ' '" 'H;6ï|âein #-2;)V*! &gs®'!?fftfe ?!ëfâ»'TfâifèHlieôMqW'ep; et

guide spécial & l'Usage des jêu'iîès'-'eiiàn-'"tgurs ":èt 'des -aiMteWrsV'àns- 5 'ÛïtôlX, ' 1865/'mrl2Ï' *- :I'"'Y*"' '"'"'"* '">'-. 'Goihpiéiîientcîes Vases'dbfart du'ËIÏÛnt, Guide spécial à l'usage'des'jeunes clïànteiirs, des amateurs et des orpiiephs. " -' Paris, Gïrôdl867Vîn;-12.'"",''''!'-; M Hùrhiner (J.N.);' — Méthode' complète théoriqueet prdtiqiwpoilrïè foitépiaho. Pâris,YFarrënd, s. d.;'ïii-f°Y '": - —'

Jumilhac (Dom). — La stiihncé' et la pratique du'p'làùi-c'Mni','où'ib\jiV-')h'- qui appartient 'à la"pratique'è'st-ëtablFpar;

; 'les principes' de' là' science èt'-'cônfirmé■' par le témoignage des anciehs'plïilbso plies,' des pères itë l'Église èt"cl'és';pTUs illustres musicieiisiëiiirënutres'de'ïGuv Arétin et de Jean des Murs. 2b édition, scrupuleusement réimprimée 'd'après l'ëditibh originale lnlÈè'daiis'u'nraeilv leur ordre, enrichie de notes critiques ' et de''''tab'lës''supplëmen'talL'èBl'tVé's':'étendues piir Théodore Nisard'et À-léxaiidre Lëcrërcq'.Tar'is7l847;' in-4nr:' ■""n'"'5

- ....,.-'■■ t-'&'-'.iVc-i Kastrier (G.)— Méthode élémentaire de

chant. Paris, s*d., iii-:4'f'. 'J

— Grammaire Jîîaisîc«fc,-compi'èna"Tlt5t&us '"" les pï'iiicipes ëlémenlaires de musique.

la mélodie, le rythme, l'ifai'mônië* 1110dérnej et un aperçu sùëcihct dès voix et des instruments. Paris, H. Eëmbine, 1837,'-i'n-8»: -:: ; i:':- ' •'■t~

Kiroheri (Athanasil). — Mûsûrgia tinivcrsalis, sive ars magnà conson' '■ et dissout, ih-X libros digestà: Rpma,

1650, 2 vol. in-f°. "'■''."■'

K.uhn (G.)'.' — Solfège dès chdiïïèuh, ou Méthode analytique de musique. Paris,

Labat (J.-B.) — Études philosophiques et morales sur l'histoire de la musique. Paris, 1852, 2 vol. in-8°*

— Porpora et ses élèves, ou l'Art du chant en Italie au xviri* siècle. S* L, 1862, in-8°.

Lablache (L.). ■**' Méthode complète de chant, cm. analyse raisonnée des principes d'après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix, la rendre, légère, et pour former le goût. Paris, Mmo ParvyGrafï, s. d*. info.

Lacassagne (l'abbé)*— Traité général des éléments du chant. Paris, 1766,in-8°.

liacombe (M.™" Andrée). — La Science du mécanisme vocal et de l'art du chant. Paris, Enoch père et 111s. -1876, in-8°.

Laborde (A.-L.-J. de). — Essai sur la musique ancienne et moderne, Paris, 17,80, 4 vol. iiM°.

Lacome (P.).— Les fondateurs de l'opéra. Enoch. 1878, in-4°*

Lafage(Adrien de).—Essais dediphlhérographie musicale, ou notices, descriptions,analyses, extraits et reproductions demanuscrits relatifs à la pratique, à la théorie et à l'histoire de la musique. Paris, 1864, 1 vol. in-8° et 1 vol. de planches.

Laget (Auguste). — Le Chant et les chanteurs. Paris, Heugel et C1», 1874, in-8°.

Lajarte (Théodore de)*—Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra. Paris, 1876-1878, 8 fascicules in-8°.

Lamblllotte (Le R. P. L.). — Esthétique, théorie et pratique du-chant grégorien, restauré d'après la doctrine des anciens etles sources primitives. Paris, 1855, in-8°.

Lamperti (Francesop.)— Guida thèorico pratiea-elcmeniare per lo studio del canlo. Paris, Escudier, 1865, in-f°.

Lamy (Bernard) — La Rhétorique ou

Cart de parler. Paris 17.01, in-12. Lanza (Gesualdo). — Eludes élémentaires du chant dans le genre italien, depuis les premiers principes jusqu'aux plus grandes difficultés. Texte anglais. London, s. d., 4 vol. in-4° oblong.

Laugel(Auguste),— La Voix, l'Oreille, et la Musique. Paris, \ 807, in-12.

Lavoix fils (H.) — Histoire de l'instrumentation depuis le xvie siècle jusqu'à

. nos jours. Paris, Firmin Bidot et Ci 0, 1878, h>8°.

Lèbeuf (l'abbé). — traité historique' et pratique sur le chant ecclésiastique. Paris, 17.41, in-8°:

Le Camus* — L'Art du chant, en 3 parties, in-f°.

Leoèrf delaTieu-ville de Fréneùse.

— Comparaison de là musique italienne et de ta musique françoise, en 3 parties, Bruxelles, 1704, in-12.

Léeuyér.—- Principes de l'art du chant, suivant les règles de la langue et de la prosodie française. Paris, 1769* in-8°;

Ledesraa (Mariano Rodriguez de).

— Collection de 40 exercices, ou études progressives de vocalisation; avec des observations sur le chant, ainsi que sur la partie organique et matérielle de la voix. Paris, Launer, ». d., in-f°.

Lefort (Jules). — De l'émission de la voix. Paris, s. d., in-8°.

— Partie théorique de ta nouvelle méthode de chant de J. Lefort. Bu rôle de la prononciation clans l'émission vocale. Paris, 1870, in-12.

— Méthode de chant. Paris, s. d., iiM 0. Lemoine (Albert). — De la physionomie et de la parole. Paris, 1865, in-12.

Lepileur d'Apligny* — Traité sur la musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression. Paris, 1779, iu-8°.

Lesfauris (J.). — Unité de la voix chantée et auscultation de la voix au point de vue du goût. 1854, in-8u.

— Physiologie de la voix chantée. • 1863, in-8°.

Lespinasse (Paulin). — Enseignement complet de l'art du chant. Principes pratiques de la voix et conseils sur la manière de travailer avec fruit l'art du chant. Paris, Heugel ctC1», s. d.,.in-f°.

Liehtenthar(Pietro). — Dizionarïo c bibliografia délia musica. Milano, 1826, 4vol.in-8°.

— Dictionnaire de musique, traduit et augmenterai-Bominique Mondb. Paris, 1839,2 vol. in-8°.

Loulié (Etienne). — Eléments ou principes cle musique, mis dans un nouvel ordre, très clair, très facile et très court, DU CHANT

4XÏ

et divisez en trois parties. Paris, 1696, iri-8°.

Lovati (Gaetano). — Guida per gli esordienli nell'arte -mclodrammatica. Milano, 1850,"hr-8°.

Lusitànô (V.)/— Introdiizzionedi canto ferma, figurato,conlraponoto,elG. Roma, lbl>3;in-4°.

Lùssy (Mathis). — Traité de l'expression musicale. Accents, nuances et mou•

vemènts dans la musiqile vocale et instrumentale. Paris, Heugel et C'P, 1874, in-4°.

M

Madelaine (Stephèn de La). — Physiologie du chant. Paris, 1840, in-12.

— Théories complètes dit chant. Paris, Amyot, s. d., in-8°. .

—. Etudes pratiques de style vocal, leçons écrites. Paris, Albanel, 1868; 2 vol. in-12.

Main-vielle-Fodor (M"'"). — Réflexions et conseils sur l'art du chant. Paris, Perrotin, 1857, in-8°.

Majer (André).— Discours sur l'origine, les progrès, les révolutions et l'état azluel de la musique italienne: Traduit

de l'italien par le docteur Joseph de Yaleriani. Leipsic, 1827, in-12.

Maneini (J.-B1.). — Réflexions pratiques sur le chant figuré. Traduit de l'italien surla3°édition, pardeRayneval. Paris, an III, in-12.

Mandl (L.). — De la fatigue de la voix dans ses rapports avec le mode de respiration: (Extrait de la Gazelle médicale de Paris). Paris, 1855, in-8°.

— Traité pratique des maladies dit larynx et du pharynx. Paris, J.-B. Baillièreet fils, l872,.in-8°.

— Hygiène de la voix parlée ou chantée, suivie d'un formulaire pour le traitement des affections de.la voix. Paris, J.-B. Baillière et fils, 1879, in-12.

Manfredini — Méthode théorique et pratique de chant. Paris, 1840, ih-80.

Manstein (H.-F.). — Système de la grande méthode de chant de Bernacchi de Bologne avecdesvocalises classiques, jusqu'à présent inédites, des maîtres de chant formésdans la même école. Leipzig, 1835, in-f».

Marié (de l'Opéra). — Fô'rmation de la voix, vocalises et exercices de prononciation,

Paris, Heugel et C'", 1873, in-8°. Marinontel(A.).—- Conseils d'un professeur sur l'enseignement leclmique et l'esthétique dii piano. -Paris';. Heugel et' O, 187S, ïii-12. Marpurg (F.-G.). — Principes de clavecin, avec 20 planches* Berlin, 1856, in-4°. Martini (Giâmbatistà). — Storiàdélia musied. Bol'ogna, 1757-17701781, g: vol. in-4°. : -'

Martini (J.-p.-E.) — Mélopée moderne, ou l'art du chaut réduit en principes. Paris,. 1792, iii-R Marx (À.-B.j. *r-. Die kuh'st■ der gesatiges, theoretisch-praM'isch. Berlin, 1826.ïn-4°; Maùgàrs, "V. Thoinan. v

Mercadier de Belesta* ~- Nouveau système de musique théorique et pratique. Paris, 1777, in-8°. Mersenne (Le père Marin). — Harmonie universelle,, contenant..'là' théorie et la pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons et dès mouvements, des consonances, des dissonances ,

des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants et de toutes sortes d'instruments harmoniques; Paris, 163G, in-f°; Milhès (Is'?). — Guidi du chanteur. Traitépratique de l'art dit chant, de son perfectionnement et de tous ses, agréments-, leur dénomination, leur classification, leurs rapports et leurs différences, etc. TSiv deux parties. Paris* Boieldieu, s*_d., hir-f». Montéclair(Miohel Pignolet de).— Nouvelle méthode, pour apprendre la musique, par des démonstrations faciles, suivies d'un grand'nombre de leçons à une et à deux voix, avec des tables qui facilitent l'habitude des transpositions et là connaissance des différentes mesures. . Paris, s. d. (1709), in-tf». Montgéroult (M"° de). — Cours complet pour l'enseignement du forte-piano; conduisant progressivement des premiers éléments aux plus grandes difficultés. Paris, Janel et Cotelle, s. d., 3 vol. in-f«. Morin (M.) — Traité de prononciation, indiquant les moyens d'obtenir une bonne émission de voix, de corriger tous 4b 2

les défauts de prononciation, tous les accents étrangers, et donnant la prononciation exacte de plus dëdèUX mille mots. Paris, 1855, iu-12*

Moussaud (l'abbé). — VAlphabet rai sonné, ou explication de la figure des lettres. Paris, 1803, 2 vol. in-8°.

Mozart (Léopold). — Méthode ràisonnèe pour apprendre à jouer du violon. Paris, s, d,. in-fo.

Muéll'er (J.): —. Manuel de physiologie traduit de l'allemand; par Jourdan et revu par' Littré. Paris, J.-B. Baillière, 185-1, 2 vol. in-4°. Y

N"

Nuva. — Islra&imento-all'artedel canto. Paris, s. d., in-f°.

Negri; (Benoît). — Instruction aux amateurs de chant italien. Paris, Pacini, 1834,in-8°* . ■

JNisard (Théod.) -*. Eludes sur les diverses notations musicales de VEurope. Revue archéologique, t.V, p. 781;

t.VI, p. 109,, 401, 748; t. VII, p. 1,29.

Moinville (de).— Histoire du théâtre de l'Académie royale d: musique en France, depuis son établissement jusqu-à présent, 2e'édition. Paris, 1757, in-8°.

■.' 0

. Olivet (l'abbé d'). — Traité de la prosodie française, avec une dissertation sur le même sujet, par M. Durand Genève-,. 1760, in-12.

Ortiguè (Joseph d').— DuThédlre L'alien et de. son influence sur le goût musical français. Paris, 1840* in-8°.

~ Dictionnaire liturgique, historique el théorique de plain-chant et de musique d'église, au moyen âge cl dans les temps »iotfe!7ics.(Gollection Migne.)Paris, 18S3, in-4°.

J?

Pacchiarotti (G.) e Calegari (A.) •— Màdi generali di canto, premessi aile manière parzialij onde aclornare o rifio- , vire le nudi o semplici mélodie o cantiléne, giusta il melodo di Gaspare Pacchiarotti. Milano, s. d., in-f°.

Panbfka (H.). — L'Art île chanter. Théorie et pratique, suivies du vade-mecum du chanteur, contenant des exercices

nécessaires pour former, développer et égaliser la voix, écrits dans tous les tons et pour toutes les voix. Pans, Brandus et G° , in f°.

— Voci e cantanti: Ventotto capitoli di considerazioni generali sulla voce e sull'arte del çantoi Firenze,, 1S71, în-8°.

Panséron (Auguste). — Méthode de vocalisation. En deux parties. Paris, L'auteur, 1839, in-fu,

Pellegrini Gëlloni (A.-M*), — Grammalicai o seino regole per ben catitare. Roma, 1810, in-8°.

Perinô (Marcello). — Nouvelle méthode de chant. Traduite de l'italien par A.-L.Blondeau,et précédée d'une notice sur Palestrina, de la vie de Benedëtlo Marcello* et d'une notice sur les usages du théâtre 1 en. Italie. Paris,, Ebrard, 1839,

iu-8».

Perotti (G.-A.) — Guida per to studio del'canto figuralo, Milano, 1S4G; in-8°.

Piermarini (F.). — Cours de chant, ou

méthode divisée en deux parties. Paris, s. d., iu-f°.

Planelli (Antonio). — DeWOpera in musica, Napoli-, 1772, in-8°.

Poisson (l'abbé Léonard). — Traité théorique et pratique du plain-chant. appelé grégorien, dans lequel on explique les vrais principes de cette science suivant les auteurs anciens et modernes, Paris, 1750, iii*fl°.

Pougin (A.).— Figures d'opéra comique. Paris, 1875, iii-8".

Prcetorius (Michel).— Syniagma musicum.

— Tomus primus in quode musicu saci'.j vel ceclcsiastiea agitur,.. Wittenbergia> J'oh an Richter. 1615.1 vol. iu-4''.

— Tomus, secundus, de organographia Wollïënbiittel. Elias Holvvein. 1619. 1 vol. in-4".

Quadrio.— Delta Storia e-délia Ragionc d'ogni pœsia. Milano e Bologna,,1739•1752, 7 vol. in-4».

Quantz (J.-J.). — Essai d'une méthode pour apprendre à juter de la flûte traversière. Avec plue c.irs remarques pour servir au bon goût de la musique. Berlin, 1752, iir-4°.

Quicherat (L.). — Adolphe Nourrit. Sa DU, GHA.NT

.483

vie, son talent, son caractère, sa correspondance. Paris, Hachette et O, 1867, ■ 3 vol. in-8°.

R

Raguenet (l'abbé François). — Parallèle des Italiens et des Français en ce gui regarde la musique et les opéras. Paris, 1702j in-12.

— Défense dii Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras. 1705, in-12.

Raillard (l'abbé). —- Explication des Neumes ou anciens signes de notation musicale, pour servir à la restauration complète du chant grégorien. Paris, Repos, s. d., in-S°.

Rameau (J.-P.) — Gode de musique pratique, ou méthode pour apprendre la musiquej même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, etc. Paris, 1760, in-4°.

Raparlier.— Principes de musique, les agréments du chant, et un essai sur la prononciation, l'articulation et la })rosodic française. — Lille, 1772, in-4°.

Regnier-Desraarais(rabbé).— Traité de la Grammaire française. Paris, 1706,

111-/(0.

Reicha(Antoine). — Traité de la Mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie, suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie,,lorsque la première doit être prédominante* Paris, Ricliaulf, 1814> 2 vol. in-4°.

Romagnési (H.)*— L'Art de chanter les romances,, les chansonnettes et tes nocturnes, et généralement toute la musique de salon, accompagné de quelques exercices de vocalisation el suivi de dix romances pour servir d'application aux principes de la méthode. Paris, L'auteur, 1846, in-8".

— La Psychologie du chant. Méthode abrégée de l'art de chanter, contenant des exercices de vocalisation et des mélodies de genres différents, pour servir d'application aux principes de la méthode. Paris, L'auteur, 1846, in-So.

Rossi (Nicias-Erythrpeus). — Pinacotheca imaginum il/ustrium virorum. i<° édit., 1613; V, 1729.

Roucoiirt (J.-B.).-- Essai sur la théorie

du chant.--— Bruxelles., 1821, iiir8°. Rousseau (J.-J.). — l~>ict. ae musigue.

Éditions diverses. Buta (Michel). ~: Storia critica délie -

condizioni délia musica inltalià e ciel

Conservatorio di S. Pietrp a Majello diNapoli.

Naples, 1877, inSc.:

S; •'

Sabbatini (ir.-L-,**À.)i -■•- Elementi teorici délia musica-, colla pratica.de' medesimi, in duetti, e ierzetli a canone, Accompagnn.li del basso, ed eseguibili si a solo, che apiù voci. Roma, 1789, iii-4° oblong.

Santarelli (Joseph:)*..— Délia; musica del santuario e délia disciplina di suoi canlori. Roma, 1764, iii-4°.

Scpppa (Antoine). — Les vrais,principes de la versification développés par un examen comparatif entre la, langue italienne et la française. -—■ Paris, 1811, 3 vol. in-8°;

Sehubiger (Le p.),— Histoire de l'école de chant deSaititGallduvimauïii''siècle... Tr'ad. de l'allemand par Briffod. 1866, gr. in-8°,

Segond (L.-A.)— Hygiène du chanteur. Influence du chant sur l'économie animale ; causes principales de l'affaiblissement de la voix et du développement de certaines maladies chez les chanteurs ; moyen de prévenir ces maladies. Paris, Labé, 1846, in-12.

Stœpei (FÇ°is). — Méthode théorique et pratique de chant. Paris, 1836, in-f°.

T

Talabardon (Pascal). — Traité thèoricopralique de l'articulation musicale. avec des observations sur les sons de la langue française et sur la théorie des intervalles. Paris, 1841, in-f°.

Tartini(Giuseppe).— Traité des agrèmens de la musique, contenant l'origine de la petite note, sa valeur, la manière de la placer", toutes les différentes espèces de cadences, la manière de les employer; le tremblement et le mordant,

l'usage qu'on en peut faire; les modes artificiels qui vont à l'infini, la manière . de former un point d'orgue. Paris, 1782, in-8°.

tbiébâult (le général). — Du Chant, et particulièrement de laromance. Paris, 1815, in-8o.

Thoinan(Srnest). — Maugars. célèbre

: joueur de viole; musicien du cardina' de Richelieu, Conseiller, secrétaire, interprète du Roi en langue angloise, traducteur de F. Bacon, prieur de Saint- . PiérreEynac. Sa Biographie, suivie de sa réponse faite à Un curieux, sur le sentiment de la musique d'Italie, escrite à Rome; le-premier octobre 1639. Paris,

. GlaUdiii, 1865; iii-80.

Tissot(S-.A.).— Essai sur là mite de la voix. (Bans la collection complète de ses, CÊuvres.) ;. ■

Tomeoni (Florido). — Théorie de la musique vocale, ou des dix règles qu'il faut connaître et observer pour bien chanter ou pour apprendre à juger par soi-même du degré de perfection de ceux que l'on entend* Paris, anVII(:1799)4n-S°.

Tosi (Pierfrancesco). — L'Art du chant. Opinions sur les chanteurs anciens et modernes, ou observations sur le chant figuré.. Ouvrage imprimé à Bologne en 1723. Traduit de l'italien, et augmenté d'exemples et de notes par Théophile Lemaire* Paris, J. Rothschild, 1874, in-12 ; en vente chez Baur.

Trcestier (B.).— Traité général et raisonné de la musique. Paris, s. d , in-f°*

' V.

Vaccaj (Nicolas). — Metodo pralico di canto ilaïiano, per caméra, divisa in quindiçi lezioni. Paris, s. d., in-fo.

Valle (Pietro délia). —Délia musica dell'èlanostrq. Sans lieu,

1640, in-4°.

Viardot (Pauline). Une heure d'étude. Exercices pourvoix de femme, adoptés au Conservatoire national de musique. Paris, -Heugel et C"", in S°.

Villers (M'i» Clémence de)..-- Dialogues sur la musique, adressés à son amie. Paris, 1774,, iu-8°. .

Villeneuve. — Nouvelle méthode pour apprendre la musique et les agréments du chant. Paris, 17,56j in-4°*

Vilioteàu (Gi-A.); — Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage,pour servir d'introduction à l'élude des principes naturels de cet art. Paris, 1807, 2: vol. gr. in-8o.

— Mémoire sur la possibilité el l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique. Paris,, 1807, grand in-8°.

"Winter (Pierre de). — Méthode de chant,-divisée en quatre parties; avec un avant-propos et explications. Texte français, texte italien et texte allemand. Strasbourg, s.d., in-4°, oblong.

Z

Zarlenga. (Raffaello). — Sulla scoverta del maestro di musica Giovanni Toscano, conccrncnle la scuola di canto; brevi considérazioni estetieo-fisiologiche, Sans lieu, 1841,, in-8.

Zacooni (Louis). — Praiica di musica, utile e necessaria, si al compositorg, per comporre icanii suoi regolàrmente, si anco al cantore, per assicurarsi in tuile le cose cantabili. (l'° partie, 1592; 2e partie, 1622.) VeneziavgîÇiîn0.*?1''* TABÏJ BIS MMÏEMS

PR1MXÏEI FâliiÈ PRINCIPES DU CBAKT

PIN DE LA TABLK

R43 PARIS. — IMPRIMERIE CHARLES BI.OT, RUE BJLEWV-7--y\\-• ■GOjMM'ENCEMENÏ. 1)0 XVII 1; SIECLE.

/---<'<U\ ' , . ,■■-,.'.

/ V -\ l* éxtrKÎt désCACC1NI

QUIIES)- ; j] II' .£ NUOVE MUSICHE ■

t-- ' i .■ ' ; :•-. /

' '": . '/'V 1*501.

Salmi passaggiatti nella maniera che si cantano.

FRANC SEVÉRI. in Roma 1615*

IMTONATIONE DBÊ,'8%' TUONO.

Alciuii versi del. miserere sopra il faïso Bordone del Dentiee.

12

COMMEISCÊMENT 1UJ XVIIIe SIECLE. (1700)

ACTlï 2Î SCKNE 18?(" ■

ALESSANDRO SCARLATTI, LE NOZZE COL NEM1C0.

Nous .reproduisons ce morcemi curieux d'après le manuscrit que possède la Bibliothèque Nationale avec ses irrégularités de notation.

BaudonGr.

Paris, Imp. Fouquof, rue du Delta, 2fi.